

سلسلة الفنون

٢٠٠٧

السامر الشعبي في مصر فضيلة



السيد محمد علي



إهداء ٢٠٠٨
دار الكتب و الوثائق القومية
القاهرة

السَّامِرُ الشَّعْبِيُّ فِي مِصْرَ



برعاية السيد
وزير التعليم

| | |
|---------------------------------|-------------------|
| المشاركون | المشرف العام |
| جمعية الرعاية المتكاملة المركبة | د. ناصر الأنصاري |
| وزارة الثقافة | تصميم الغلاف |
| وزارة الإعلام | د. مدحت متولي |
| وزارة التربية والتعليم | الإشراف الطباعي |
| وزارة التنمية المحلية | محمود عبد المجيد |
| وزارة الشباب | الإشراف الفني |
| التنفيذ | عيسى أبو الخير |
| الهيئة المصرية العامة للكتاب | مراجعة عبد العليم |
| | صبري عبد الواحد |

السَّامِرُ الشَّعْبِيُّ فِي مِصْرَ
فَهْلُو

السَّيِّدُ مُحَمَّدٌ عَلِيٌّ



٢٠٠٧

لوحة للفنان: زينب السجيني

كإضافة جديدة لمكتبة الأسرة قدمنا على غلاف كل كتاب لوحة تشكيلية لفنان مصري معاصر من مختلف المدارس والأجيال وهذه اللوحات لا تعبر بالضرورة عن موضوع الكتاب.

وتتقدم مكتبة الأسرة بالشكر لقطاع الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة ومتحف الفن المصري الحديث على هذا التعاون.

على، السيد محمد.

السامر الشعبي في مصر/ السيد محمد على -

القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.

٣٦٠ ص : ٢٤ سم. (دراسات في الفنون الشعبية)

تدمك: ١ - ٩٧٣ - ٤١٩ - ٩٧٧.

١- الفلكلور المصري.

١ - العنوان. ب - المسلسلة.

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠١٧ / ٢٠٩٦٤

I.S.B.N 977-419-973- 1

ديوى ٣٩٨, ٠٩٦٢

توطئة

تعتبر القراءة منذ فجر التاريخ أول وأهم أدوات المعرفة، وعنصرًا لا غنى عنه من عناصر بناء الحضارة، فمنذ نقش حكيم مصرى قديم وصية لابنه على ورق البردى: «يا بنى ضع قلبك وراء كتبك، واحببها كما تحب أمك. فليس هناك شيء تعلو منزلته على الكتب»، ومنذ أطلق د. طه حسين مقولته: «إن القراءة حق لكل إنسان، بل واجب محتوم على كل إنسان يريد أن يحيا حياة صالحة» ومنذ كتب العقاد جملته الأسرة: «إنما أهوى القراءة؛ لأن عندي حياةً واحدةً في هذه الدنيا، وحياة واحدة لا تكفيني»، ومنذ قررت السيدة الفاضلة سوزان مبارك تحويل الحلم إلى واقع مؤكد منذ ستة عشر عامًا: «إن الحق في المعرفة يتصدر أولويات العمل، ولا يقل عن الحقوق الصحية والاجتماعية»، ومسيرة القراءة للجميع تمضى بخطوات ثابتة وواسعة لتحقيق أهدافها فيلتف القراء حول أضخم مشروع نشر في الوطن العربي، ويطالبون خلال السنوات السابقة باستمراره طوال العام، وها هو المشروع يقرر الاستمرار طوال العام بعد انتهاء فترة العطلة الصيفية ليتحقق شعاره بالفعل.. القراءة للحياة.

لقد استطاعت مكتبة الأسرة خلال مسيرتها تمكين الشاب والمواطن من الاطلاع على الأعمال الأدبية والإبداعية والدينية والفكرية، التي شكلت وجدانه وحضارته، وعملت على إشاعة الأفكار التنويرية الحقيقية، التي عكست جهود

التطوير للشعب المصرى فى العصر الحديث، وحرصت على تقديم أحدث الإنجازات العلمية بنشر أحدث مؤلفات العلماء التى تواكب التطور العلمى والتكنولوجيا فى العالم، وأقامت جسراً مع الحضارات الأخرى من خلال إعادة طبع كلاسيكيات ودرر العالم المترجمة، التى تعرض إنجازات الشعوب الأخرى فى المجالات الأدبية والفكرية والعلمية، وعملت على تأكيد الهوية القومية من خلال نشر التراث المستدير العربى والإسلامى، الذى مثل نقطة انطلاق مضيئة فى مسيرة الإنسانية.

لقد أعادت مكتبة الأسرة للكتاب أهميته ومكانته كمصدر مهم وخالد من مصادر المعرفة، وأحدثت عبر عطائها المتميز وبنائها الدءوب الحقيقى صعوة ثقافية بالمجتمع المصرى تؤكداه المؤشرات العامة والأرقام، التى يتم رصداه وتحليلها منذ بداية المشروع، فالأرقام تسجل ارتفاعاً ملحوظاً فى نصيب المواطن المصرى من القراءة، وإصدار ملايين النسخ من الكتب ونفاداه الفورى من الأسواق، وإزدياد العناوين المطروحة عاماً بعد عام.

لقد بلغت عناوين مكتبة الأسرة أكثر من ثلاثة آلاف وخمسمائة عنوان فيما يربو عن واحد وأربعين مليون نسخة، كتاج فكرى وإبداعى لعدد من الكتاب والمترجمين والرسامين يزد عن ألفى مبدع ومفكر.

وما زالت مكتبة الأسرة التى أصبح لها فى كل بيت ركن مميز تواصل تقديم إصداراتها للعام الرابع عشر على التوالى، كرافد رئيسى من روافد القراءة للجميع، وصرح شامخ فى المكتبة العربية، يفتح نوافذ جديدة كل يوم على آفاق تتشر الخير والمعرفة والجمال والحق والسلام.

مكتبة الأسرة

تقديم

يرصد هذا الكتاب ظاهرة السامر الشعبي في مصر، باحثًا عن جذورها التاريخية في مصر القديمة مرورًا بمصر الإسلامية وحتى العصر الحديث، موضحةً تطورات هذه الظاهرة، التي طرأت عليها تبعًا لتطورات المجتمع المصري سياسيًا ودينيًا وثقافيًا.

ويستهل المؤلف كتابه بتعريف السامر الشعبي، بأنه هو هذه الاحتفالية التلقائية، التي كانت إلى وقت قريب تجوب شوارع المسدن والقرى، معلنة احتفاء ما، بحدث ما، وهذه الاحتفالية هي النواة الحقيقية للسامر، الذي يمتد معناه ليشمل كافة التجليات الفنية الشعبية التي يزخر بها مسرحنا المعاصر.

ويستعرض الكتاب باستفاضة مظاهر هذا السامر في عدد من محافظات مصر كالشرقية والبحيرة ودمياط وأسيوط وبنى سويف، وكذلك بعض التطبيقات الميدانية لتأكيد فكرة المؤلف كمرجعية أساسية لكثير من النتائج التي توصل إليها بحثه مثل تجربتي.. يوسف إدريس في مسرحيته «الفراير» ومحمود دياب في سامره الشعبي.

ويؤكد الكتاب بشكل عام شفاهية كثير من تراثنا، ويثبت أن مآثوراتنا الشعبية صالحة دائمًا لأن تكون مرجعية حقيقية لكثير من الإبداعات المعاصرة، وي طرح عددًا من الأسئلة التي يجيب عنها هذا البحث الشائق.. هل يمكن استخدام

عناصر العرض التي كانت موجودة في السامر الشعبي لكتابة نص معاصر يصل
إلى الجمهور ويتفاعل معه؟.. ما الحكم على التجارب التي تمت في هذا المجال
ولماذا لم تستمر؟
ومكتبة الأسرة تقدم هذا الكتاب ضمن إصداراتها هذا العام عن طبعته الأولى
الصادرة عام ٢٠٠٦.



حُضُورُ الْبَرَاءِ وَرَأْسُ الْخُصُولِ

عاشت مصر اللاحقة الساكنة في شام غير مرتبة في فترات تاريخية كان حضور مصر فيها
فاعلاً في الحضارة الإنسانية وبشكل نموذجي لما يكون عليه الحضور المؤسس ، ووجدنا بعضاً
منه مفكرى ومؤرخى الحضارات الأخرى ودار نقل التجارة الحضارية المصرية وأركانها
فنون وعلوم ، بل ولا أبا نوح أنه أضف - وعفا الله عنه - إضافة لبناء حضارتهم
كما حدث مع اليونان والرومان الذين سعى فلاسفتهم وأطبائهم وعلماءهم ودار
دراسة أسباب ازدهار حضارة مصر الفرعونية ، ثم توالت الحقب والعصور وثابت
فترات الازدهار والتراجع الحضارى الذى تسببت فيه قوى استعمارية تعمدت
تراجعها ، لكنه المؤكد أن مصر عاشت في فترات التراجع الحضارى على رأس هذا
الحضور .

وأعنى به أصدر هذا الدور المصرى المزدهر في الفترات التى سبقت هذا التراجع ،
ولكن هل استمرت مصر متقدة على "رأس الحضارة" هذا ؟ .

أعتقد أن التوجه الحالى نحو تحديث أركان دولة الثقافة في مصر وكذلك النهضة التى
تشهدها مجالات الثقافة المختلفة وعمليات الإحياء للتراث الثقافية تمثلها الآثار
والمخطوطات القديمة والفنون المصرية هو ما أعنى به "حضور التراث" .. ولشما تكون
انتماءها الى استمرار عمليات الإحياء هذه حتى تجدد اللسان ، رأس المقال ،
وخاصة إحياء تراث مسرحنا العربى .

وزير الثقافة

إهداء

إلى كل عشاق المسرح الذين يجتهدون في البحث عن بذور المسرح
المصرى من أجل استنبطها أقدم هذه الدراسة المتواضعة .

شكر و تقدير

يطيب للكتاب أن يتوجه بخالص الشكر وعييق التقدير إلى كل من علونه فى إنجاز هذه الدراسة ، وأخص بالشكر الأستاذة الدكتور ة / نهـلا صليحة ، التى شملتنى برعايتها الثقافية فى جلد وسعة صدر أثناء سنوات البحث للشاقة مما خفف من معاناة تلك السنوات ، ذلك بالإضافة إلى تشجيعها لى كمؤلف يحاول أن يضع قدمه على طريق السامر الشعبى المصرى من أجل الوصول إلى شكل مسرحى مصرى أصيل تابع من طين مصر المخضب بآلاف المنين من العادات والتقاليد والحكايات والأساطير الشعبية .

كما أخص بالشكر الأستاذ / سعد أردشر ، على ملاحظته المهمة - النابعة من خبراته الفنية الشخصية - التى أبداها على هذه الدراسة فأضافت إليها كثيراً .

" المؤلف "

مقدمة

السامر الشعبي في مصر : ظاهرة مسرحية :

السامر " هو الشكل المسرحي الذي تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا في الريف المصري والمدن (البيئات الشعبية) ، وهذا اللون من العروض المسرحية كان يجمع في أساسه العناصر التي يحتويها خيال الظل من موسيقى ورقص وحادثة مسرحية وشخصيات وحوار وحركات ماجنة " (١)

ومعنى كلمة (السامر) في اللغة العربية بيانه كالآتي :

" وقيل السامرُ والسَمَارُ : الجماعة الذين يتحدثون بالليل
والسَمَرُ : حديث الليل خاصة. والسَمَرُ : مجلس السَمَارِ .

وقال الليث : السامرُ (هو) الموضع الذي يجتمعون للممر فيه.

وأُتشد : وسامرٍ طال فيه اللهو والسَمَرُ .

وقال الأزهرى : السامرُ (هو) الجماعة من الحي يسمرون ليلاً. وقد جاءت الحروف على وزن فاعل " (٢)

وللسامر تسميات أخرى في بعض القرى بمحافظات مصر المختلفة تطلق عليه إلى جانب كلمة سامر، فيطلق عليه في الفيوم اسم (الأفصال) ، وهي جمع فصل نسبة إلى الفصول الكوميديّة التي تقدم فيه، أو نسبة إلى كلمة (فصل) بالعامية بمعنى (مقلب) أو (المقلب).

ويطلق عليه في محافظة الدقهلية (الونسة) أو (السهراية) أما في محافظة البحيرة فقد كان يطلق عليه أحيانا كلمة (الطبل) ، نسبة إلى الطبول الموجودة بالسامر. (٣)

أما في مدينة القاهرة فقد كان يطلق قديما على عروض السامر (الحبيظية أو المحبطين) ، أو عروض (الجميدية) نسبة إلى (المحبطين) أو (الجميدية) وهي كلمات عامية ليس لها أصل في اللغة العربية الفصحى، وتشير إلى المضحكين الهزليين الذين كانوا يقومون بالتمثيل المرتجل أمام العامة في الطرقات والميادين (٤) .

ويجدر بنا أن نذكر أن كلمة السامر قد ذكرها الجبرتي عام ١٢٢٢ هـ (١٨٠٧م) عند حديثه عن فساد بعض مشايخ البلاد ، ومن ينتسب لهم وذلك في "الاجتماع لسماع

الملاهي والأغاني والقيان والآلات المطربة وإعطاء الجوائز والنقود ، بمناداة الخلبوص وقوله وإعلامه في السامر ، وهو يقول في سامر الجمع بمسمع من النساء والرجال من عوالم الناس وخواصهم ، برفع الصوت الذي يسمعه القاضي والداني وهو يخاطب رئيسة المغاني "ياستي حضرة شيخ الإسلام والمسلمين مفيد الطالبين الشيخ العلامة فلان منه كذا وكذا من التصنيفات الذهب" (٥)

أما صفة الشعبي المقترنة بكلمة السامر لم يطلقها العامة على السامر، ولكنها صفة أطلقها بعض المتخصصين في الفولكلور على تمثيلات السامر من أجل وضعها تحت الأدب الشعبي وذلك عند تقسيم الأنواع الأدبية الشعبية . (٦)

"والأدب الشعبي مجهول المؤلف ، لا لأن دور الفرد في إنشائه محدود، في أن ينسب إلى نفسه ما يبدع، بل لأن العمل الأدبي الشعبي يستوى أثراً فنياً يتوافق وذوق الجماعة، وجرياً على عرفهم من حيث موضوعه وشكله، ولأنه لا يتخذ شكله النهائي قبل ما يصل جمهوره شأن أدب المطبعة، وأدب الفصحي عامة ، بل يتم له الشكل الأخير من خلال الاستعمال والتداول. ثم أن وسيلة إذاعته وهي النقل الشفاهي لا تلزمه حدوداً جامدة بحيث يكون من المستطاع أن يضاف إليه أو يحذف منه أو يعاد ترتيب عناصره أثناء انتقاله من موطن أدبي إلى آخر." (٧)

ولكن هناك رأياً مخالفاً لـ عبد الحميد يونس، وهو رائد في مجال دراسات الفولكلور حيث يقول : على الرغم من كل الجهود التي قام بها الباحثون المتخصصون في الأدب الشعبي فما زال هناك بعض الخلاف حول مفهومه، فكان الدارسون في الجيل الماضي يرون أن الأدب الشعبي يجب أن يكون مجهول المؤلف ، ولكن الدراسات الحديثة أثبتت أن هناك نصوصاً من الأدب الشعبي يُعرف مؤلفوها .. والفيصل هنا حكم الجماهير لأنه هو الذي يختار ويردد القصة الشعبية.. لذلك يمكننا أن نقول أن الأدب الشعبي هو الذي يعبر عن وجدان الجماعة أو الشعب.. والأدب الشعبي يتطور ويخضع للتغيير طبقاً للمراحل واختلاف البيئة ، وإن كانت سرعة التطور تختلف بين المدينة والريف. إن الأدب الشعبي كثيراً ما يستمد من قمة المجتمع ، فالأغاني التي ألّفت لابنة الملك أو السلطان تنتقل للشعب ويردها وتصبح جزءاً من وجدانه يردها في أفراحه مثل أغنية (الحنة يا قطر الندى). (٨)

من ثم نستطيع أن نقول على تمثيلات السامر أنها تمثيلات شعبية حتى وإن كانت معروفة المؤلف الأصلي ، ذلك لحرية تصرف المؤدى لها من حيث الإضافة أو الحذف أو تغيير بعض الأحداث أو للشخصيات تبعاً للمكان وللزمان الذى تقدم فيه هذه التمثيلات ، وهى دائماً تكون عروضاً ارتجالية يقدمها الممثل الشعبى من الذاكرة، ولذلك فهى عروض حية تتأثر دائماً بالبيئة وبالأحداث الجارية المحيطة فتضيف إليها ما يهم المتلقى الجديد ويؤثر فيه إيجاباً أو سلباً حسب رغبة المؤدى وحسب ما تقتضيه ظروف المرض. ويجب ملاحظة أنه :

"من الخطأ البين أن نتصور أن الفن المسرحى عبارة عن ذلك الشكل المعروف فى الألب بالدراما، وكأن التعبير الدرامى مقصور على الكلمات والعبارات الموزعة على الشخص، فى صورة الحوار أو المناجاة أو التعليق الجانبى على المواقف والأحداث.

ومن الخطأ البين أيضاً أن نتصور هذا الفن الجماهيرى الذى سائر الإنسان منذ درج على الأرض إلى الآن، عبارة عن التجسيم للحى الشاخص لمشهد أو مجموعة من المشاهد مقطعة من الواقع أو ملفقة من صنع خيال عبقرى " (١)

ويطالب عبد الحميد يونس بالنظرة المتكاملة للفن الدرامى أو المسرحى "وهى النظرة التى تستوعب الكلمة والحركة والإيقاع وتشكيل المادة فى إطار درامى" (١٠)

وهناك من العلماء من يذهب إلى أن الحركة والإيقاع أقدم من الكلمة لأنهما وجدا بمعزل عن الألفاظ والعبارات وكثيراً ما كانت تصاحبها الصيحات التى لا تحمل معنى محدداً بقدر ما تحمل من دلالة شعورية.

ومن المسلم به أن الأغنية الجماعية تقتزن دائماً بالتمثيل، وأن الرقص وما إليه من فنون الحركة لا يزال شائعين بين الجماعات الإفريقية بفنونها الأصيلة، وهذه الأغاني الجماعية تحمل بذور الدراما الشعبية، ففيها أدوار يمثلها الرجال والنساء لتتخصيص الحياة الإنسانية من ناحية وحياة الحيوان من ناحية أخرى، بل إنها تعمل على تشخيص الجمادات أو الأطياف والأرواح " وليس من شك فى أن الذين يقومون بتمثيل هذه الأدوار يشعرون بأنهم يتقمصون روحها ويلبسون شخصيتها. وأهم من هذا كله أن الممثل لأحد هذه الأدوار فى الأغنية الجماعية أو الرقصة الجماعية يدرك تمام الإدراك أنه يجمع فى تمثيله بين شخصيتين مختلفتين : شخصيته التى فطر عليها والشخصية التى يمثلها، والتى تتغلب فى

فترة الأداء على الأولى، وتحس الجماهير بأنها تعيش فى وسط مغاير لما ألفته، ولكنه يجمع فى عقيدتها بين الواقعية والمنفعة. وكثيرا ما يستعان فى ذلك باستخدام الممثلين للأقنعة أو أنواع الطلاء يدهنون بها وجوههم وأجسامهم أو لصطناع صور أو أشكال لها عندهم مصطلحات رمزية. أما الكلمات فتمنح هذه الوسائل كلها المضمون الذهنى الذى يصور ومضات العقلية الفطرية فى لحظات إنشائها * (١١)

كان لابد لنا من أن نذكر رأى متخصص فى علم الفولكلور مثل عبد الحميد يونس وذلك عند حديثه عن الدراما الشعبية ، ذلك لأننا فى تناولنا الحديث عن ظاهرة السامر الشعبى على مر التاريخ ، سوف نتعرض أحيانا لهذه الظاهرة فى شكل قريب من الوصف الذى ساقه لنا عبد الحميد يونس فى حديثه عن الدراما الشعبية.

وإذا كانت هذه الدراسة تبغى تناول الجانب التاريخى لظاهرة السامر الشعبى فى مصر لمعرفة الوصف الدقيق لهذه الظاهرة المسرحية، وكذلك تطورها وتأثرها بالظواهر الاجتماعية الأخرى والمتغيرات السياسية، يصبح من الضرورى أن نضع فى الاعتبار العبارات التالية:

أولاً : إذا كان يبدو للوهلة الأولى أن المجتمع محل الدراسة هو المجتمع المصرى وأننا نعالج ظاهرة مسرحية واحدة ، إلا أن الواقع يثبت أننا ندرس هذه الظاهرة من راقات ثقافيه متنوعة مختلفة لهذا المجتمع ، فمما لا شك فيه أن الثقافة المصرية القديمة والثقافة المصرية فى العصر الرومانى تختلفان عن الثقافة القبطية والثقافة الإسلامية فى عصورها المختلفة داخل المجتمع المصرى.

ثانياً : إذا كان هناك تشابه بين الاحتفالات بالموالد والأعياد الدينية القديمة التى يظهر بها السامر الشعبى، فإن هناك اختلافا فى الوظيفة قد تختلف باختلاف كل عصر من العصور ، فالاحتفالات الدينية الشعبية فى مصر القديمة كانت تؤدى من أجل هدف دينى وهو تقديس الفرعون نفسه، أما الاحتفالات الدينية الشعبية فى العصر الإسلامى الفاطمى ، فقد كانت وظيفتها المستهدفة والمقصودة هى العمل على نشر الدعوة الفاطمية وإلهاء الشعب عن التعبير المذهبى الذى يحدث فى البلاد واستمالة الشعب لحب الفاطميين.

وقد استمر الهدف من إقامة الاحتفالات والمواكب الدينية الشعبية لأسباب سياسية في عصر الأيوبيين والمماليك ، على الرغم من اختلاف الظروف الاجتماعية، إلا أن تعرض مصر لظروف الحروب الصليبية أدى إلى الاقتصاد في إقامة هذه الاحتفالات فانكمشت بعض المظاهر الاحتفالية للمتعددة في العصر الأيوبي.

وقبل أن نتناول تاريخ السامر الشعبي في مصر بالدراسة والتحليل يجب أن ننوه إلى أن المؤلف قد لاحظ أن ظاهرة السامر الشعبي المسرحية تظهر بوضوح في شكلين لا ثالث لهما أولهما متحرك والثاني ثابت.

أولاً : الشكل المتحرك، ويتمثل في المواكب الشعبية (المتحركة) والتي كانت تقام في الاحتفالات العامة السياسية والاجتماعية والدينية ، أو الاحتفالات الخاصة .

ثانياً : الشكل الثابت ويتمثل في عروض الحلقة أو نصف الحلقة التي كانت تقام في الساحات أو داخل أروقة المعابد أو أروقة بيوت الأغنياء .

إن الظاهرة المسرحية في عروض السامر الشعبي تتبع من توافر عناصر العرض المسرحي في تلك العروض الشعبية المرتجلة حيث يتوفر عنصر المؤدى الذى يلعب دورا ما وعنصر المتلقى المتفرج، وعنصر الحادثة المسرحية وإن كانت بسيطة.. وذلك داخل إطار معين من الديكور الرمزي والملابس الموحية والإكسسوار المستخدم والنابع من خامات البيئة المحيطة.

والسامر حفل مسرحي كان يقام في المناسبات الخاصة سواء أكانت فرحا أو موالداً كذلك كان يؤدي في الاحتفال بالختان أو ولادة الأطفال أو الترفيه عن الفلاحين في ليالي الصيف ، كما كان يقام في الأعياد الدينية والشعبية والوطنية سواء في القرية أو في المدينة (البيئات الشعبية).

لقد اختلف الباحثون حول نشأة السامر الشعبي في مصر، فالبعض يعتقد أنه نشأ في ظل الدولة المملوكية متأثراً بخيال الظل، والبعض الآخر يعتقد أنه نشأ في ظل الاحتلال الفرنسي، عندما دعت الحملة الفرنسية إحدى فرقها المسرحية لتقديم عروضها أمام جنود الحملة في القاهرة، وكان السامر في اعتقاد هذا البعض الآخر صدى وترديداً لمصرح الحملة الفرنسية.

كما اختلف الباحثون أيضاً في كيفية تحديد الفنون المؤثرة والمتداخلة مع السامر الشعبي.

إننا نفترض أن السامر نبع من الاحتفالات الشعبية المصرية القديمة التي كانت تقام احتفالاً بحلول السنة الزراعية أو احتفالاً بموسم الحصاد، وفي المناسبات الاجتماعية المختلفة، فشكل السامر وعناصره المختلفة - كما سيأتى تفصيل ذلك فيما بعد - مصري تماماً فهو خال من أى عناصر أجنبية أو وافدة، والبيئة المصرية هى التى حددت شكله ومضمونه أى أن السامر كشكل منسجم ومتلائم تماماً مع الواقع الزراعى للبيئة المصرية (١٢)

لقد أصبحنا اليوم نعلم أن ثمة فنا مسرحيا نبت فى مصر القديمة، وأنه نشأ مستقلاً عن المسرحيات الدينية المحجبة [التي كانت تقام داخل قس الأقداس فى حضور الكهنة والملك فقط، بعيداً عن أعين عامة الشعب]، وعلى نمط غير نمطها، وأن ذلك كان منذ عصر موغل فى القدم، فإن نصاً من النصين اللذين حققهما زيتة (١٣)، والذي هو من غير شك ذا صلة بالدراما، يرجع إلى منتصف الدولة القديمة.

" هذا إلا أننا نملك دليلاً مؤيداً يرجع إلى أوائل الألف الثانية قبل الميلاد، وهو لوحة كشف عنها فى أدفو سنة ١٩٢٢م، خلال الحفائر التى قام بها المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة، وعلى هذه اللوحة منقوش إهداء إلى الإله حور من شخص يدعى "امحب" وكان تابعاً لممثل متجول. وبعد سرد الدعوات المألوفة التى يكفل بها غذائه فى الدار الآخرة، نجد ممثل "الميم" الريفى هذا يذكر ألقاب مجده التى تهيئ له فى الدار الآخرة جاء من بينها :

" كنت ذاك الذى يتبع سيده فى كل جولاته دون ضعف فى الأداء... ولقد كنت أرد على سيدى فى كل أدواره، فإذا (قام بدور) الإله كنت (أقوم بدور) الحاكم، وإذا أمأت أحييت ".

وإذا نحن تراءنا فى عالم لم تكن أفكارنا لتمتد إليه، وإن كان يسيراً علينا تخيله إذ هو مألوف لنا فى ريف البلاد جميعها. فلقد كان الممثلون المتجولون فى عهد الأسرة الثانية عشرة، يقومون فى الميادين أو فى الدور، كما هى الحال اليوم فيخنون ويرقصون، بل ويمثلون مسرحيات وفقاً لبرامج مرسومة لهم، والقرويون حولهم أيام الأعياد أو مع الأمسيات. ولم يكن لنا أن نتخيل هذا عند قدماء المصريين قبل أن نجد هذا الحلول بين أيدينا وهذا النص المنقوش على لوحة أدفو نص صريح فى دلالاته على أن المرض

لم يكن مقصوراً على أداء مقطوعات موسيقية فحسب وأنه كانت ثمة تعبيرات كثيرة أساسها المحاكاة. " (١٤)

مما سبق نستطيع أن نقول أن "المسرح المصري القديم لم يقف على عتبة المعبد بل خرج إلى الشعب ، وكان يقوم بالتمثيل فرق متجولة ، يدخله بعض الرقص والغناء " (١٥)

وما من شك في أن هذا الغناء المصحوب بالمحاكاة (التمثيل) كان يشغل في العروض المصرية القديمة المكان نفسه الذي يشغله في عروض السامر الحديثة.

لذا يمكن أن نقول أن السامر الشعبي في مصر أظهر قدرة خاصة على الحياة وأثبت وجوده في المناطق الريفية، فتولد منه المسرح الشعبي المصري .. " ولكن مما لا شك فيه أن هذا الجنس المسرحي قد لبى في حينه احتياجات الجمهور المريض إلى الفرجة والتسلية ، ووقف جنباً إلى جنب مع الأشكال الأخرى للعروض الشعبية كمسرح خيال الظل ومسرح العرائس (الأراجوز). " (١٦)

إن هذه الدراسة لا تسعى إلى الدراسة عن تأصيل للمسرح المصري، أو دراسة النصوص الفرعونية القديمة الموجودة في كتاب (الموتى) أو المنقوشة على متون الأهرام ، وذلك لإثبات أنها نصوص درامية جاءت في صورة طقوس وأدعية دينية كما لا تسعى إلى دراسة الطقوس القبطية في أسبوع الآلام ، التي تتناول قصة آلام المسيح عليه السلام وقصص آلام القديسين .

إننا نسعى فقط لدراسة هذه الظاهرة الشفهية غير المكتوبة، كظاهرة مسرحية - يؤديها البشر (١٧) تستحق الدراسة المتخصصة، فقد كتب الكثيرون عن السامر الشعبي ولكن من خلال دراسات أخرى ليست عن السامر، سواء أكانت عن المسرح العربي جاء فيها ذكر السامر عابراً كمقدمة ، أو دراسات اجتماعية تناولت السامر الشعبي كظاهرة احتفالية دون الاهتمام بتناوله كظاهرة مسرحية، أو دراسات في وصف مصر تم فيها وصف السامر باعتباره أحد ظواهر الاحتفالات التي كان يمارسها الشعب المصري.

وفي الوقت نفسه اختلف الكثير من المؤلفين حول كيفية استلهاهم السامر الشعبي المصري لكتابة نص مسرحي معاصر يترك في المتفرجين نفس الأثر الذي يتركه السامر في جمهوره.

مشكلة الدراسة:

وتتلخص مشكلة الدراسة في الأسئلة التالية :

- هل يمكن استخدام عناصر العرض التي كانت موجودة في السامر الشعبي لكتابة نص مسرحي معاصر يصل إلى الجمهور ويتفاعل معه ؟
 - وما الحكم على التجارب التي تمت في هذا المجال ؟... ولماذا لم تستمر ؟
- وللإجابة عن هذا السؤال تتبع المؤلف خطة الدراسة التالية :

أولاً : - تحديد عناصر العرض الحقيقية التي كانت موجودة في السامر وكذلك معرفة طبيعة العلاقة التي كانت قائمة بين الممثل والمتفرج داخل عرض السامر، وأيضاً معرفة كافة الفنون الأخرى التي أثرت وتداخلت مع السامر الشعبي على مر الزمان.

وقد تم ذلك من خلال جمع المادة التاريخية المتعلقة بالسامر الشعبي من كافة المصادر سواء المنشورة أو غير المنشورة، والمذكرات الشخصية واليوميات التي سجلها المؤرخون العرب والمصريون وكذلك الرحالة الأجانب الذين وفدوا إلى مصر وشاهدوا عروض السامر الشعبي ووصفوها.

وأيضاً قام المؤلف بعمل بحث ميداني للوقوف على ما تبقى من آثار للسامر الشعبي في بعض قرى مصر الموجودة في الوجه البحري والقبلي.

ثانياً : - تحليل بعض النصوص المعاصرة التي استلهمت ظاهرة السامر الشعبي وذلك على ضوء عناصر عروض السامر التي تم تحديدها من خلال الدراسة التاريخية والدراسة الميداني.

١- كتابة عدة تجارب مسرحية تحتوي على عناصر عروض السامر الشعبي السابقة وعرضها في صورة مسرحيات على عينات مختلفة من الجمهور ، وقياس أثرها عليهم من حيث تجاوبهم وتفاعلهم معها، وذلك باستخدام استمارة استبيان خاصة تم إعدادها لذلك .

ومن ثم استطاع المؤلف أن يحكم بدقة على مدى تأثير تجربة السامر الشعبي على جمهور اليوم.

هوامش المقدمة

- (١) على الراعى، الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى، كتاب الهلال ، العدد ٢١٢ ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ١٩
- (٢) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ج٣، ص ٢٠٩٠
- (٣) سوف يأتى تفصيل ذلك فى الفصل الثانى من الباب الأول، بحث ميدانى.
- (٤) سوف يأتى تفصيل ذلك فى الفصل الثانى من الباب الأول، مسح تاريخى.
- (٥) عبد الرحمن الجبرتى، تاريخ الجبرتى، الأتوارالمحمدية، القاهرة، ١٩٨٦، ج٤ ص ٩٧- ٩٨
- (٦) انظر ، محمد الجوهري، علم الفولكلور، دار المعارف، ط٣، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٧٦
- (٧) أحمد رشدى صالح، الألب الشعبى، النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧١، ص ٢٤
- (٨) انظر ، نهال صليحة، " نحو مسرح شعبى " ، مجلة المسرح، المجلس الأعلى للثقافة، لجنة المسرح وهيئة للكتاب، القاهرة، عدد ٩ ، السنة الأولى، ص ٧٢ ، مارس ١٩٨٢
- (٩) عبد الحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ ص ٢٢٥
- (١٠) نفسه
- (١١) عبد الحميد يونس ، مرجع سابق، ص ٢٢٧
- (١٢) انظر ، عادل العليمى، الدراما الشعبية المصرية، المكتبة الثقافية، هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٩٢، عدد ٤٧٢ ص ٣٠
- (١٣) فى ربيع عام ١٩٢٨ نشر العالم الألمانى فى الآثار المصرية كورت زيتسه بعض الوثائق بعنوان نصوص درامية وعلق عليها بما يؤكد وجود المسرح فى مصر القديمة.
- (١٤) ايتين دريوتون، المسرح المصرى القديم، دار الكتائب العربى، القاهرة، ١٩٦٧، ترجمة: دثروت عكاشة، ص ٤٥-٤٦.
- (١٥) عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٧٠ ص ١٤
- (١٦) تمارا لكساندروفا بوتيسيفا، ألف علم وعام على المسرح العربى، دار الفارابى، بيروت، ط٤، ١٩٨١، ترجمة توفيق المؤذن، ص ٨٠
- (١٧) ذلك لأن عروض الدمى الشعبية (الأراجوز - خيال الظل) لا تدخل ضمن معنى السامر الشعبى الذى يقصده المؤلف فى هذه الدراسة.

الباب الأول

معم تاريخى لظاهرة السامر الشعبى فى مصر

الفصل الأول : من مصر القديمة وحتى الفتح الإسلامى

الفصل الثانى : من الفتح الإسلامى وحتى العصر الحديث

الفصل الأول

**مسم تاريخى لظاهرة السامر الشعبى فى مصر
(من مصر القديمة حتى الفتح الإسلامى)**

ظاهرة العمار الشعبي في مصر الفرعونية

المواكب الشعبية المصرية القديمة :

١- موكب الإله آمون :

يعتبر موكب الإله آمون من أقدم المواكب الدينية الشعبية في التاريخ المصري القديم " ومعنى اسم آمون "المختبئ" الذي لا يرى، والقوة الشاملة لكل شيء بالرغم من أن رسمه المعروف كان على شكل إنسان ، ويقع مقدسه في آخر المعبد وفي أكثر أجزائه ظلمة، وكان لا يمكن الوصول إليه إلا بعد طقوس محددة يقوم بها أشخاص مسموح لهم بأدائها. وفي المواكب العامة [الشعبية] كان يلف هيكله المحمول على أكتاف الكهنة بغطاء لحمايته " (١) من أن يراه العوام من الناس رأى العين ، فيقل ذلك من قدسيته في نفوسهم وقد كان هناك عيدان للإله (آمون) لهما أصولهما في طيبة ورغم أنها كانا عيدين محليين تماما ، إلا أنه بسبب شعبيتهما العظيمة فإن الشهرين اللذين خلاهما يحتفل بالعيدين أطلق عليهما في النهاية اسم هذين العيدين.

أولهما " عيد "الأوبت" وهو اسم معبد الأقصر الحالي ومعناها (الحريم) لأن هذا المعبد كان مخصصا (لحريم آمون) " (٢) ويبدأ في اليوم التاسع عشر من الشهر الثاني من العام ويستمر ٢٧ يوما (٣) وتصور لنا النقوش التاريخية تفاصيل هذا العيد ، وخروج موكب الفرعون بتقدمه القرايين التي سوف تذبح احتفالاً بالعيد. " كما يشترك في الاحتفال الجنود والفرق الموسيقية ، وتحمل أربعة سفن على أكتاف رجال الدين " (٤) :

حيث كانت تخرج من المعبد وهي تحمل تماثيل الإله المقدسة ورموزه الخفية، فتجري في مياه البحيرة المقدسة يحيط بها كهنة الآلة وحملة المشاعل والبخور، وهم ينشدون أغانيهم. ويرأس المهرجان الملك الذي يصاحب الإله (آمون) وزوجته (موت) وابنه (خنسو) في رحلتهم على النيل، والشعب من حولهم قد امتلأ حماسا وحمية مهلاً فرحاً والنبلاء يمتلكون عرباتهم والجنود تتتابع صفوفهم وتتوالى، والأعلام والييارق عسكرية ودينية ترتفع وتماوج على حين يرقص الزوج فتصدر عن النواقيس الصغيرة المعلقة في رقابهم رنين جلجلة خفية ، ويزيد المنظر عجباً ما يقوم به المهرجون

والألعابون من حركات القفز والنط متفكة ومنسجمة مع أصوات الجلال المقلصة التى تحركها الكاهنات فى أيديهن. هكذا يتحرك الموكب بطيئاً متمهلاً يغمره فيض من البهجة والسرور حتى يصل إلى ضواحي معبد الأقصر.

ويسير بين صفوف التجار الذين كدسوا فواكههم وخضرهم ولحومهم، ثم تشق القوارب الصغيرة المقدسة طريقها داخل المعبد حيث تقدم إليها القرايين والهبات، ويدخل الملك إلى الهيكل فيطلق البخور ويتعبد إلى التماثيل الموضوعة فيه (٥) " يعقب ذلك فترة راحة للجميع تستمر حتى اليوم السادس والعشرين من نفس الشهر، يعود بعدها الموكب بنظامه السابق حيث تسيّر السفينة الكبيرة بالآلهة فى طريق العودة إلى أن تصل معبد الكرنك. وهنا يكون الآلهة قد استراحوا واطمأنوا إلى أن كل شئ فى بلدتهم يسير على ما يرام فيدخلون إلى هياكلهم آمنين مطمئنين " (٦). وقد سجل معبد الأقصر هذا كله على جدرانها بالرسوم والنقوش ومن يراها اليوم ثم يشاهد موكب أبى الحجاج بالأقصر لا يصعب عليه أن يلحج التشابه العجيب بين الموكبين جملة وتفصيلاً. (٧)

أما العيد الثانى فهو " عيد الوادى " ، وكان يقع فى الشهر العاشر من السنة حيث يعبر الإله (أمون) بمفرده هذه المرة النيل على مركبه ليزور المعابد الجنائزية للملوك فى الضفة الغربية، وذلك لصب الماء لملوك مصر العليا والسفلى. وكان الهدف النهائى لهذه الرحلة هو زيارة الوادى أو زيارة الدير البحرى، حيث المعبد الجنائزى للملكة "حتشبسوت" والذى كان يعد أيضاً معبداً للإله "حتحور" (٨) بالرغم من أن موكب الإله أمون كان موكباً دينياً فإنه كان يقترب من الاحتفال الشعبى أكثر من كونه طقساً من أجل العبادة يؤكد ذلك خروجه من قنص الأقداس بل وخروجه من المعبد وإشراك الجميع فيه، سواء كانت مشاركة فعلية فى أداء دور ما، أو مشاركة وجدانية كمتفرجين.

٢- موكب إيزيس وأوزيريس :

قبل أن نتعرض لموكب إيزيس وأوزيريس كطقس دينى شعبى يحمل داخله بنورا مسرحية أكثر نضجاً، يجدر بنا أن نقدم ملخصاً للأسطورة التى كانت وراء هذا الموكب ... وتتلخص الأسطورة فى (أن أوزيريس... الابن البكر لإله الأرض "جب"، وإلهة السماء "نوت" هو رمز الخير فى الأسطورة، عندما تزوج إيزيس -أخته- وأصبحت زوجين مقدسين يحكمان مصر . لم تكن مصر دولة متحضرة وكان الأهالى صيادين رجل

لا يعرفون شيئاً عن القراءة والكتابة... علمهم أوزيريس فنون الزراعة والكتابة، وساعدهم ليحيوا حياة منظمة متحضرة وشاركته زوجته إيزيس في أعماله (١) ، " كما علمهم أيضاً كيفية استغلال مياه النيل وتحديد الفصول والمواسم الزراعية حسب الدورة الشمسية، ولذلك أحبه شعب مصر حباً أقرب ما يكون إلى العبادة ثم أطلقوا عليه اسم "الرجل الأخضر" فهو بالنسبة لهم كان مصدر الخير للجميع، ولكن ذلك أثار عليه حقد أخيه "ست"، فأضمر له شراً في نفسه، ودعاه إلى وليمة حيث أحضر تابوتاً ببيع الصنع، قال أنه سيهديه لمن يكون على مفاصده، حاول بعض الضيوف ذلك فلم يفلحوا لأن "ست" كان قد خرطه على حجم أخيه دون أن يفصح عن ذلك " (١٠) فلما جاء دور أوزيريس تمدد فيه وعندئذ أسرع "ست" وعصابته بإغلاق الصندوق عليه بالمسامير والرصاص المصهور، ثم القوة في النيل (١١) وتروى الأسطورة بعد ذلك كيف استطاعت إيزيس أن تعثر على زوجها وتعيده إلى داره، غير أن "ست" كان له بالمرصاد ونجح مرة ثانية في الإيقاع به، ولكي يتخلص منه نهائياً هذه المرة قتله ومزق جسده إرباً ، وألقى بكل جزء منه في إحدى مقاطعات مصر..... ولكن إيزيس جمعت أشلاء زوجها وردت إليه الحياة الأبدية، فصعد إلى السماء وأصبح ملكاً يحكم العالم الآخر. غير أنها لم تكف بذلك، بل أخفت عن الأنظار ابنها "حورس" سليل النسل الإلهي ، وكان يساعدها في تربيته "حوت" إله الأسرار، الذي لقن حورس المعارف والفنون، وشارك إيزيس في تنشئته على حب الخير مثل أبيه، ولكنه علمه أيضاً كيف يكون شجاعاً قوياً ، وحازماً مع الأعداء ، ولما أشتد عود حورس خرج من مخبئه بعد أن دفعته أمه ومعلمه إلى الانتقام لأبيه من "ست" الشرير الذي اغتصب عرش أوزيريس ، ومزق جسده، واستغل طويته أسوأ استغلال ، ونشر في البلاد الفساد والظلم والظلام (١٢).

" لقد كان أوزيريس إله الشعب والطبقة الكادحة، بينما كان "رع" إله الطبقة العليا، وهذا هو ما جعل تمثيل قصة أوزيريس وعودته للحياة والانتقام من عدوه "ست" محبباً لدى المصريين القدماء حتى ظلوا يمثلونها ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة على التوالي" (١٣) فمنذ بداية العصر المتوسط الأول - عصر الثورة الأولى - أصبحت مأساة أوزيريس وآلامه تمثل كل عام على مسارح العبادة في مدينته المقدسة (أبيدوس) ، حيث دفن رأسه، تمثل استشهاده وموته وقيامته من بين الأموات، في عيد قيامة مجيد،

وأصبحت (أبيدوس) لمعبده مكاناً طهوراً مقدساً وقبلة يحج إليها الناس تبركاً بالشهيد، حتى أطلق عليها لسان المصر "أباتون" أى "الحرم" (١٤)

والذى نعرفه هو أن الملك "سنوسرت الثالث" (١٨٧٨ - ١٨٤٠ ق.م) قد أرسل رئيس الخزانة "إيخرنفرت" إلى أبيدوس لإعادة تنظيم عبادة أوزيريس وترميم تمثال الإله أوزيريس، وعمل تجهيزات أخرى فى معبده (١٥)، وخلال إقامة "إيخرنفرت" هناك أنشأ بعض "الأدوات المسرحية" المناسبة التى تستعمل فى مسرحيات الآلام، كهذا الزورق المقدس المطابق للزورق الذى ركبه أوزيريس فى حملته التى قام بها ضد أعدائه، وهذا مسجل على لوحة حجرية موجودة الآن فى متحف برلين. ومن هذا المستند نعلم أن إيخرنفرت نفسه كان يقوم بتمثيل أدوار هامة فى المسرحية التى مثلت فى تلك السنة، واستمع إليه يقول فى تلك اللوحة: "لقد مثلت ظهور أب - وات حينما خرج ليدافع عن أبيه... وقد رددت العدو على عقبه من زورق (نشمت) ... وقهرت أعداء أوزيريس وقمت بتمثيل "القوة الجبارة المرتقبة" وتتبع الإله فى كل خطواته... وأنا الذى جعل زورق الإله يتحرك وهكذا ... وهكذا حتى يصل إلى الذروة العليا فيقول: "وأنا الذى جعلته (أى أوزيريس) يقوم فى الزورق الذى كان يحمله جماله، وجعلت قلوب سكان الشرق تمتلئ بالغبطة، كما جعلت للمسرة بين سكان الغرب، وذلك عندما رأوا الجمال وهى نازلة فى أبيدوس، جالبة فوقها أوزيريس (ختى - أمتى) رب أبيدوس إلى قصره". (١٦) والآن هيا بنا نشاهد موكب إيزيس وأوزيريس كما أخبرتنا عنه النقوش الفرعونية. " يخرج موكب فخم من الكهنة والأتباع والمتعبدين، ومن بينهم الجنود المحاربون، من القصر ويكون فى طليعتهم ممثلنا (إيخرنفرت) قائماً مقام (أب - وات) ويكون أهم ما يلتفت الأنظار فى هذا الموكب وجود (عوامة) تمثل زورق أوزيريس المقدس، تحرسها فى مسيرتها جماعات من الأتباع. وعند مكان محدد فى خط سير الموكب تقوم فئة من الممثلين الذين يشخصون أعداء أوزيريس بمهاجمة الزورق، فتصددهم قوات (أب - وات) وتتغلب عليهم. وعند ذلك يستمر الموكب فى سيره نحو المعبد. وهنا يمثل مشهد مسرحى خاص فى قصة "خروج أوزيريس من المعبد" وينتهى هذا المشهد برحيل جثمانه إلى القبر بمصاحبة الطقوس الموكبية الجلييلة، وبكاء الجماهير ونواحهم. وفى أثناء سير الموكب فى طريقه تحدث معركة أخرى، يحدثنا عنها

مؤرخو الإغريق فيما بعد فيقولون إن عدداً كبيراً من الممثلين كانت تقضى عليهم جراحهم فيها " (١٧) ، والظاهر أن المتفرجين بعد هذه المعركة كانوا يُمنحون إجازة ، وذلك لأن "تتبع خطوات الإله" كان يفسر بأنه يعنى أن الممثلين كانوا يبحثون عن جثمان أوزيريس الضائع - لمدة ثلاثة أيام - وفى كل يوم من هذه الأيام الثلاثة كان يمثلون معركة صورية وعندما كانوا يمثلون على الجثمان كان الموكب يأتلف مرة أخرى حيث يتم وضع الجثمان فى أبهة ومظهر باذخ فوق الزورق الفخم ، وهنا يستعيد الموكب كله مسيره إلى القبر بعد الذى طراً عليه من توقف . وكانت المسافة التى يقطعها تبلغ بالضبط ميلاً ونصف الميل من معبد أوزيريس حتى قبره... والراجح أن معركة أخرى كانت تشب عند الفجر ، يظفر فيها بالنصر النهائية جيش (آب - وات) .. وكان هذا النصر يرمز إلى هزيمة قتلة أوزيريس واكتساح قوى أعدائه على أيدي الذين انتقموا له ثم يعود الموكب بعد هذا إلى القصر الذى كان قد بدأ سيره منه ، وهناك يمثل المشهد النهائية الجليل الذى يعود فيه أوزيريس إلى الظهور إلهاً حياً راکباً الزورق المقدس (نشمت) جالباً المسرة للشعب ، رامزين بذلك إلى يوم بعثهم فى المستقبل ... وهكذا تُمترج المسرحية والمهرجان مرة أخرى فى العبادة والطقوس الدينية . (١٨)

ويدل المتن الحجرى الذى نقشه (ايخرنفرت) على أن الرواية كانت ذات فصول ثمانية وهى كالتالى :

الفصل الأول : عن ذلك الإله الجنائزى القديم (آب - وات) وهو خارج فى موكب ليشنت أعداء أوزيريس ويفتح له الطريق.

وفى الفصل الثانى : يظهر أوزيريس نفسه فى قاربه ومعه نفر من الحجاج الذين كانوا يساعدون أوزيريس فى منع أعدائه من تعويق سير القارب ، ومن الملحوظ أن (ايخرنفرت) كاتب اللوحة مر دون أن يذكر شيئاً عن مقتل أوزيريس ، إذ كان هذا من المقدسات التى لا يعرض لها .

أما الفصل الثالث : فقد ذكر فيه تنظيم الموكب العظيم للإله ، وما فيه من جلال لا سيما عندما لاقى الإله حتفه .

وفي الفصل الرابع : يخرج تحوتى رب الحكمة ، وما من شك فى أنه مجد الجثمان ،
وان لم يرد لذلك ذكر .

ويتضمن الفصل الخامس : الاختلافات المقدسة التى يُد الإله بها للتحنيط .

على حين أن الفصل السادس يشاهد فيه : الجمهور يسير فى زحام عظيم إلى المقام
المقدس بالصحراء التى خلف المرابطة المدفونة ، حيث يوارى جثمان ذلك الإله الراحل فى
قبره .

أما عن الفصل السابع : فما من شك فى أنه كان مشهداً رائعاً ، فطلى شاطئ " ندية "
القريبة من المرابطة المدفونة يُهزم أعداء أوزيريس ومعهم الإله " سيت " وأتباعه فى موقعة
عظيمة على يد حور بن أوزيريس .

وفي الفصل الثامن : نشاهد أوزيريس وقد عاد إلى الحياة يدخل إلى معبد المرابطة المدفونة
فى موكب مظفر . " (١٩) ولا يفوتنا بالطبع أن (ايخرنفرت) لا يذكر إلا الأجزاء التى قام
بتمثيلها من المسرحية ، لأنه لا يمكننا الجزم أنه فى ذلك الوقت كان لا بد على كل فرد
مشترك فى التمثيل أن يكون ملماً بجميع التفاصيل المتعلقة بالمسرحية ، وإننا نستطيع أن
نؤكد أن هذه المسرحية التى مضى على تمثيلها أربعة آلاف من السنين تقدم لنا أقدم بيان
مكتوب عن الإخراج المسرحى .

فى القرن الخامس قبل الميلاد زار [هيرودوت] مصر حيث كانت مصر يومئذ
تحت حكم الفرس وعلى الرغم من ذلك فإن عادات أهلها وخصائصهم وتقاليدهم ومظاهر
حياتهم ظلت باقية كما كانت لم يغير منها الاحتلال الفارسى إلا بمقدار .

يقول هيرودوت عن احتفال المصريين بعيد " إيزيس " فى مدينة "بوزيريس" (٢٠)
بعد تقديم الضحية يلطم الجميع ، نسوة ورجالاً ، وهم آلاف مؤلفة من البشر . وليس من
الورع أن أقول على من يلطمون (يقصد أوزيريس) . وكل "الكاريون" الذين يسكنون مصر
يبالغون أيضاً فى عمل ذلك لدرجة أنهم يقطعون جباههم بالمشارط ، ومن ذلك يتضح أنهم
أجانب غير مصريين . " (٢١)

ثم ينتقل هيرودوت إلى مدينة أخرى ليصف لنا الاحتفال بعيد إيزيس وأوزيريس ..
" وذلك فى مدينة "بايريميس" وهى كانت أغلب الظن جزءاً من "تل الفرما" وذلك حسب
رأى أحمد بدوى الذى قام بتحقيق أحاديث هيرودوت عن مصر . " (٢٢) وقد قال هردوت

فى وصف هذا الاحتفال " فأما فى "بايريميس" فيقربون الأضحيان ويؤدون الشعائر كما فى سائر الجهات . وعند ميل الشمس إلى الغروب تنصرف قلة من الكهنة إلى الاهتمام بتمثال الإله وتقف أكثرتهم مزودين بحصى من الخشب . بينما يحتشد عند مدخل المعبد وفى مواجهتهم جمع آخر من الرجال يربو عددهم على الألف ، يوفون بالنذور وبأيديهم عصى أيضاً . أما تمثال الإله - وقد وضع فى مقصورة صغيرة من الخشب المذهب - فينقل ليلة العيد إلى بناء آخر مقدس . وتجر الفئة القليلة التى كانت تركت حول التمثال محفة ذات أربع عجلات ، تحمل المقصورة والتمثال الذى بداخلها. وبينما يمنهم من الدخول الكهنة الذين يقفون عند المدخل ، يتقدم الذين يوفون بالنذور لنجدة الإله ويضربونهم فيدافع هؤلاء عن أنفسهم . وعندئذ تنشب بينهم معركة حامية بالعصى ، فتشج رؤوس بل ويموت كثيرون - كما يخل إلى - بسبب جراهم .. ولو أن المصريين أكدوا لى أنه لا يموت منهم أحد . " (٢٣)

٣- موكب وفاء النيل :

لقد تصور الفراعنة أن النيل بحر من دموع إيزيس المراقبة على أخيها وزوجها أوزيريس حتى يرتفع النهر مع الدمع المسكوب وقد مثل الفراعنة إله النيل بجسم رجل وأنثى معاً ، ويلاحظ أن له ثنيين بارزين كثيلى الأنثى وله حوض متسع كحوضها كذلك ، والثنيين ينزل منهما الماء ، بينما ينبت من رأسه النباتات المختلفة . وعن موكب وفاء النيل تذكر لنا بردية (هاريس) بيانات بالقربان الذى قدمه رمسيس الثالث حوالى القرن الثانى عشر قبل الميلاد ، وهو يشتمل على كميات كبيرة من أرغفة الخبز والكمك ، والبقر والماعز ، والفاكهة ، الحبوب والأزهار... الخ ، وفى نهاية القائمة ذكرت تماثيل (إله النيل) المصنوعة من الذهب والفضة والصلارورد والملاكييت(٢٤) والنحاس والحديد والخشب ، وكذلك تماثيل لإله النيل من الحجر . وكانت تنقل القرابين والتماثيل فى موكب مهيب ثم تلقى فى النيل مع الكتب المقدسة فى آن واحد .

وقد كان يعنى هذا أداء طقس زواج مقدس وينتج عنه خصوبة الفيضان ، فالذكر والأنثى هنا يشيران إلى عملية التزاوج والاقتران.

وقد ذكر الرحالة (ثيوفوت) فى كتابه " قصّة رحلة إلى الشرق " نص هذه البردية
(ماريس) (٢٥)

٤- عيد السد [اليوبيل]

" ويعد من أقدم الأعياد التى يعود أصلها إلى البدايات المبكرة تماماً فى التاريخ
المصرى، والذى كان بعض الملوك يحتفلون به بعد إتمامهم ثلاثين عاماً من الجلوس على
العرش ، ثم يكرر عقب ذلك كل ثلاث سنوات أخرى ، وبعض الملوك احتفلوا به رغم
أنهم لم يحكموا هذه المدة على الإطلاق ، وربما احتسبوا عدد السنين المحددة لإقامة العيد
من الوقت الذى أصبحوا فيه أولياء للعهد أو أمراء وارثين .

وكان الطابع الحقيقى لهذا العيد هو إعادة الدورية لتمثيل توحيد مصر بغزو مصر
السفلى الذى تم على يد الملك " مينا " ، ومننذ يمثل رمزياً بواسطة كل ملك عند اعتلائه
للعرش . " (٢٦)

لقد كان الغرض الأساسى من إقامة عيد السد هو تدعيم وتجديد سلطان الفرعون
وقواه. وكان عيد السد يحتفل به فى منف ، وفى عصر الرعامسة كان يجرى الاحتفال
تحت مظلة الإله بتاح حيث تجتمع تماثيل الآلهة والإلهات مع كهنتهم من كل أنحاء مصر
لكى يقدموا تهنيتهم للملك فى عيد يوبيله ، وكانت تماثيل أو أعلام الآلهة الضيوف توضع
فى صفين من المقاصير أو الهياكل فى فناء ، وكان هناك فناء أقيم خصيصاً بهذه المناسبة
يحتوى على عرشين كبيرين للملك تحت مظلة مقامة على سطح مرتفع يوصل إليها
بواسطة درجين (يمثلان عرش الجنوب وعرش الشمال) وبناء آخر - وهو قصر مؤقت
كان يحوى غرف الملابس حيث يرتدى الملك ملابسه ويقوم بتغييرها فى مختلف مراحل
الاحتفال . (٢٧)

" وقد كان الفرعون يرتدى خلال هذا الاحتفال معطفاً قصيراً متميزاً عند تصدره
لموكب الطواف لاستقبال تماثيل " الأبناء الملكيين " التى كانت تحمل فوق محفة خاصة
وفى داخل مقصورة الاحتفالات كان الفرعون يتقبل التهانى أولاً بصفته ملكاً للجنوب ، ثم
بصفته ملكاً للشمال ، من كبار القوم وشعبي مصر العليا والسفلى . ثم يمضى ولفاً فسى
مشاهدة عرض لتقديم الضرائب والجزية التى يتم إحضارها لهذه المناسبة وخاصة قطعان
الماشية . " (٢٨)

ويبدو أن هذا العيد يبدأ في غرة الشهر الرابع من السنة وإن كانت منته غير معروفة ، وكان الشخص الأول فيه هو الملك ، ولم تأخذ الملكة أى دور فى الاحتفال به . ويبدأ الملك فى مستهله بزيارة على قدميه فى صحبة موظفيه إلى الآلهة المحليين عامراً يياهم بالقرابين . (٢٩)

وفى حفل ثان يسير إلى العرش المزدوج ، وأمامه علامة الإله " أبووات " الأسبوطى الذى يلعب دوراً هاماً فى الطقس الاحتفالى ، والذى كان اسمه حليفاً هاماً لملك "هيرالنوبوليس" فى قتاله لإقامة الوحدة السياسية الأولى لمصر ، ويجلس الملك بالتبادل على كل من العرشين ، وتقام مراسم تتويجه أولاً باعتباره ملك مصر العليا ثم ملك مصر السفلى ، ويلف بعد ذلك فى عباءة قصيرة حاملاً صولجاناً رمز السلطة الملكية ، وعندما يجلس على العرش يستقبل بوابر الخضوع التى يعبر عنها رعاياه بالبركات التى تهبه إياها الآلهة خلال شخوص كهنتهم ، بينما تستقبل الآلهة بدورهم القرابين . ويلى ذلك رقصة طقسية يبدو أنها تمثل القصة الدرامية للعيد ويخلع الملك نقبته ثم يرتدى نقبة قصيرة مثبت فيها من الخلف ذيل حيوان وعلى رأسه تاج الوجه القبلى وصولجان صغير وعصا راع فى يديه ، ثم يقوم بأربع مراحل طقسية قصيرة مقدماً للاله "أبووات" رموزه الملكية . وفى المرحلة الختامية كانت توضع محفة أمام العرش يعتليها الملك ملفوفاً فى عباءة من مادة رقيقة للغاية ، ثم يُحمل فى موكب ضخم لزيارة هيكل الإلهين "حورس وست" .

وأخيراً يطلق الفرعون سهاماً نحو الجهات الأصلية الأربع ، مؤكداً بذلك هيمنته الكاملة على كل الكون . (٣٠)

ويمكن القول بأن "أعياد السد" كانت بمثابة حدث دينى وسياسى واجتماعى واقتصادى فى آن واحد خاصة عندما كان يتم الاحتفال بها احتفالاً حقيقياً ، " لأن الفراعنة الذين تأكدنا تماماً من سيرتهم ، أو أنهم قاموا فعلاً بالاحتفال "بيوبيلهم" هم فى الواقع قليلون جداً ، فقد لا يزيد عددهم عن عشرة ملوك . ويمكننا أن نذكر منهم : بيبى الأول ، وبيبي الثانى ، وسنوسرت الأول ، وأمنمحات الثالث ، وتحتمس الثالث ، وأمنحتب الثالث ورمسيس الثانى ، ورمسيس الثالث . وبخلاف ذلك فإن العديد من الإشارات عن الاحتفال "بأعياد السد" لا تحيلنا إلا إلى حدث معزول من بين الطقوس الدينية ، بل هى غالباً أعياد

مختصة بالنذور . وفضلاً عن ذلك كان من المفروض أن يحتفل الفرعون "بأعياد السد" بعد وفاته من خلال ما توضحه عناصر أثاثه الجنائزى . ولذلك فإن المنشآت المقلدة التى (تم العثور) عليها داخل حرم هرم جسر المدرج ، كان الغرض منها تمكين الملك من الاحتفال ببوييله فى العالم الآخر . (٣١)

هكذا نجد أن بذور الدراما كانت موجودة فعلاً بين المصريين القدماء كما كانت موجودة تماماً عند الإغريق وعند الأوروبيين فى العصور الوسطى . وهكذا أيضاً كان من السهل ومن الممكن قيام دراما فرعونية لو أراد المصريون للفراغة ذلك . إذن ، لماذا لم تنبت هذه البذور ؟ ، ولماذا لم يتعهدا المصريون القدماء حتى تنمر دراما بدائية ثم تتضح كما فعل الإغريق ؟

إنه تساؤل يمكن الإجابة عليه إذا عرفنا الفرق بين طبيعة الأسطورة الإغريقية والأسطورة المصرية . (٣٢)

فالأسطورة الإغريقية ما هى إلا انعكاس لنظرة الإغريق إلى آلهتهم . فلقد رأى الإغريق فى آلهتهم ما رأوه فى أنفسهم ، وتخللوا أنهم يسلكون نفس سلوك البشر ، بل وتخللهم فى صورة ناسوتية (أى بشرية) . كما أن الإغريق لم يأنفوا الاعتقاد فى أن عالم الآلهة وعالم البشر قد يختلطان معاً عن طريق الزواج أو الصداقة أو أى وسيلة أخرى من وسائل الاختلاط .

إن تراث الإغريق التشكيلى يؤكد هذا القول ، فآلهة الإغريق تظهر دائماً فى صورة البشر . من ناحية أخرى ، نجد أن للفراغة قد تخللوا آلهتهم وكأنهم ينتمون إلى عالم يختلف اختلافاً تاماً عن عالم البشر ، وليس هناك علاقة بين الآلهة والبشر على الإطلاق . ويؤكد ذلك القول التراث التشكيلى الفرعونى ، إذ نجد أن للفراغة قد تخللوا آلهتهم فى صور غير بشرية : أفعى ، كلب ، عجل ، الخ .

ولو كان لآلهة الفراغة أن ينشئوا علاقة بمالم البشر فإن هذه العلاقة لا تعدو أن تكون بينهم وبين الملوك . لكنها لا يمكن أن تصل إلى أفراد الشعب البشر الماديين أو أفراد الشعب . (٣٣)

إن هذه النظرة المختلفة للآلهة عند كل من الإغريق والمصريين الفراغة كان لها نتائجها الخطيرة ، فالإغريق لم يكن يجد أى حرج فى نقد آلهته وتصرفاتها بينما وجد

المصرى حرجا كبيرا فى ذلك . (٣٤) فإذا أضفنا إلى ذلك فارقا آخر وهو أن الإغريق كانوا علمانيين أكثر من المصريين ، و لذلك كانت أخلاق آلهتهم ، فيها الكثير من سلوك البشر .. إذا أضفنا هذا الفارق لأصبح من الممكن الإجابة على السؤال الذى طرحناه فى بداية هذه الفقرة ، وهو لماذا لم تجد بذور الدراما الفرعونية الجو المناسب لكى تثمر ؟ .

إن الدراما تقوم على صراع بين طرفين متناقضين ، والكاتب الدرامى لابد أن يصور ذلك الصراع من خلال قصة أو أسطورة ، ولا بد له أيضا أن يعالج هذه القصة من وجهة نظره أو من وجهة نظر زملائه المواطنين . و لكن إيمان المصرى القديم بالحياة الأخرى و الآلهة كان إيمانا عميقا منعه من مجرد التفكير فى نقد تصرفاتها : لأنها — فى اعتقاده — لا تخضع للمقاييس البشرية . و لذلك أصبح من الصعب التعبير عن وجهة نظر الكاتب المسرحى المصرى القديم ، وبالتالي أصبح من الصعب ظهور الفن المسرحى . لهذا السبب لم يكن من السهل على الكاتب الفرعونى أن يتناول أسطورة أوزيريس أو أى أسطورة أخرى ويعالجها معالجة درامية. لأنه لم يكن يجرؤ على تناولها من وجهة نظره الخاصة، ولم يكن يستطيع أن يغير من تفاصيلها أو ينتقد تصرفات شخصياتها.

ظاهرة السامر الشعبى فى مصر فى عصر البطالمة

يذهب بعض الباحثين إلى أنه " فى خريف عام ٣٣٢ قبل الميلاد ، غزا مصر جيش من المقدونيين والإغريق ، عبثه أربعون ألف مقاتل . وكان (الإسكندر) ملك مقدونيا الحدث، على رأس ذلك الجيش . " (٣٥) وقد رحب المصريون بالإسكندر وترحيبهم بالمنفذ المحرر ، وما كاد يصل الإسكندر إلى منف حتى سارع إلى تقديم القرابين للآلهة الوطنية ، وتتويج نفسه فى معبد "فِتَاح" (بمفيس) على نهج الفراعنة القدماء ، لكى يظهر أمام المصريين فى ثوب ملك شرعى خليفة الفراعنة القدماء ، فيضمن إخلاص المصريين وخضوعهم له. (٣٦) غير أن الإسكندر بالرغم من توسله بالقرابين لآلهة مصر لم ينس أنه حامى الثقافة الهلينية . " فأقام فى "مفيس" ملعباً رياضياً ، وأحيا حفلاً موسيقياً على النمط الأغريقى ، شهد مبارياته بعض من أشهر مشاهير الأغارقة من الموسيقيين والممثلين " (٣٧)

ولكن لنا أن نتساءل:

كيف اتفق أن يجد الاسكندر أولئك الفنانين فى ذات الوقت الذى طلبهم فيه ، وفى المكان الذى أعدّه لإقامة الزينة ، على بضعة أميال فى مصر العليا ؟ يقول لنا المؤرخ "نيس" " أنهم لا بد من أن يكونوا قد نُدبوا سلفاً وفى زمن سابق. " (٣٨)

وبعد أن فرغ الاسكندر من مهامه فى منف وضع أساس مدينة الإسكندرية ثم توجه إلى معبد آمون فى واحة سيوة ، فقد كان ذلك المعبد يتمتع بشهرة عالمية تضارع ما كان لأعظم معابد الوحي عند الإغريق وقد كان يستهدف من وراء زيارة ذلك المعبد النائى إثبات صلة نسبه بالآلهة أمام للرأى العام الدولى . والحصول على تأييد الإله آمون لمشروعاته التى كانت ترمى إلى بسط سيادته على العالم . (٣٩)

" وبعد وفاة الاسكندر كانت مصر من نصيب قائد فذ يدعى "بطليموس" وهو مؤسس أسرة البطالمة التى حكمت مصر من ٣٢٣ حتى علم ٣٠ ق.م. " (٤٠)

وكما عنى البطالمة بكسب ولاء المصريين وودهم عنوا أيضاً بكسب ولاء الإغريق ، فقد كان البطالمة مثل غيرهم من المقدونيين إغريقاً فى كل نواحي حياتهم : فى ثقافتهم وديانتهم وإلى حد كبير فى أسمائهم ، بل أنهم ادعوا أنهم من سلالة الآلهة الإغريق، وقد كان طبيعياً أن يظهر احترامهم للديانة الإغريقية ويعترفوا بهسا ديانة رسمية فى دولتهم . ورغم ما يكتنف إنشاء هذه العبادة من الغموض ، فإننا نستطيع أن نتبين تطورها كالتالى :

أما الخطوة الأولى فقد خطاها بطليموس الأول عندما جعل عبادة الاسكندر الأكبر ديناً إغريقياً رسمياً عاماً فى مصر ، له كاهن مقدونى أو إغريقى يتمتع بمكانة رفيعة ويمينه الملك كل عام وتؤرخ باسمه كافة الوثائق فى طول البلاد وعرضها ، سواء ما كان منها مكتوباً باللغة الإغريقية أم المصرية ، ولما كان بطليموس خليفة الاسكندر فى حكم مصر ، فقد أصبحت سلطته بعد تأليه الاسكندر مستمدة من مصدر إلهى، وبذلك حق له أن يتمتع بالسلطة الشاملة فى مملكته فضلاً عن ذلك فان بطليموس قد وضع على هذا النحو سنة تأليه حاكم مصر بعد وفاته . ولم يعد اليوم سبيل إلى الشك فى أن بطليموس الثانى رفع نفسه وزوجه إلى مصاف الآلهة فى أثناء حياتهما وعُبد الاثنان معاً باسم الإلهين الأخوين (أدلفوى Adelphoi) وأقيم لهما معبد خاص فى الإسكندرية وقرنت عبادتهما

بعبادة الاسكندر الرسمية العامة فكان يشرف على طقوس العبادتين كاهن واحد أصبح لقبه عندئذ " كاهن الاسكندر والإلهين الأخوين " (٤١)

التراجيديات اليونانية تدخل مصر :

من المعروف أنه " حين عهد [بطليموس] إلى المهندس دينوقراطيس بناء مدينة الإسكندرية كان عصر الدراما الإغريقية المزدهر قد انتهى أو كاد ، فاسخيلوس توفى فى عام ٤٥٦ ق.م ، سوفوكليس ويوريبيدس ماتا فى عام ٤٠٦ ق.م " (٤٢) بيد أن الدراما الإغريقية " كانت لم تزل محببة إلى الشعب فى بلاد الإغريق ، وفى كل المدن (الإغريقية) الجديدة التى نشأت فى أثناء التوسع اليونانى ، بما فى ذلك مدينة الإسكندرية التى صارت عاصمة مصر ، وكانت المسارح الفخمة منتشرة فيها. " (٤٣)

يحدثنا جاك لندساي فى كتابه " أوقات الفراغ والاستمتاع فى مصر الرومانية " وأثناء دراسته لرقص الحياة والموت والروايات التمثيلية فيقول لنا أن أثينا ظلت الوطن الأساسى لفن التراجيديات حتى عام ٣٠٠ ق.م ولكن الإسكندرية التى كانت قد أنشأت عام ٣٣١ ق.م أخذت تنمو سريعاً حتى غدت عاصمة ثقافية كبرى ، بل لقد حلت محل أثينا (٤٤) . وقد كان المسرح بناء عاماً لا يمكن الاستغناء عنه فى المدن الإغريقية التى أنشئت فى مختلف أنحاء الشرقيين الأدنى والأوسط.

وفى الإسكندرية حدثت حركة إحياء - غير أصلية - للتراجيديات وكان ذلك على يد مجموعة من سبعة كتاب نعرفهم باسم البلاويين أشهرهم ليكوفرون (٤٥) . " وقد قام هؤلاء الكتاب بجمع نصوص المسرحيات الكلاسيكية وضبطها ، وكان مرسوم قد صدر قبل ذلك بسنوات كثيرة يقضى بأنه ينبغي تقديم إحدى روايات اسخيلوس أو سوفوكليس أو يوريبيدس مرة كل سنة فى أعياد ديونيسوس ذلك بالإضافة إلى التراجيديات الأحدث عمراً. " (٤٦)

وهكذا تم التداخل والمخالطة بين ثقافات الشرق والثقافة اليونانية فى ظل غروب فن المسرح الإغريقى نفسه .

" وحين تدهور فن الدراما الكلاسيكى الرفيع ، أصبح (الرقص التراجيدى) هو الشكل أو الصيغة المناسبة للتعبير عن عالم تحطمت فيه صيغة حياة الحواضر التى كانت على

منوال أثينا . وشرع الراقص يقلد الشخصيات المختلفة وانفعالاتها فيمثل شخصية رجل فى حالة حب وآخر فى حالة غضب أو ثالث فى حالة حزن " (٤٧)

ونستطيع أن نقول أن المدن الإغريقية فى مصر شهدت نهايات فن التراجيديديا وميلاد فن الميم أو الرقص الایمائی للتراجيديدى .

حضارة المصريين فى عهد البطالمة :

ونشير جميع القرائن إلى أن المصريين بوجه عام - الذين يعيشون خارج المدن الإغريقية - استمروا يعيشون كما كان يعيش أجدادهم من قبل ، محتفظين بعباداتهم وتقاليدهم ، يعبدون آلهتهم ، ويخضعون إلى حد كبير لقوانينهم الفرعونية . وكان المصريون يلتفون إما فى أندية جمعياتهم ، أو فى بيوت الأعيان كما هى الحال اليوم فى الريف ، أو فى المعابد ليستمعوا إلى قاداتهم الروحيين ويعبروا لهم عن مظالمهم .

ولما كانت الأمية فاشية بين المصريين ، وكانت أعرق المدارس المصرية وأوسعها انتشاراً وأبعدها أثراً فى الناس هى المدارس الملحقة بالمعابد ، وكانت هذه المدارس هى المعامل الحصينة للثقافة المصرية ، وكان رجال الدين الحراس الأوفياء على تراث الماضى فإننا نستطيع أن نوقن أن غالبية المصريين كانوا بعيدين حتى عن مظاهر الحضارة الإغريقية ، وأن مدارس المعابد قد أغلقت أبوابها دون الثقافة الإغريقية . ومع ذلك لا شك فى أن المصريين الذين شغلوا مناصب فى الحكومة قد اضطروا إلى تعلم اللغة الإغريقية لأنها أصبحت اللغة الرسمية للبلاد (٤٨) . " وإزاء رغبة البطالمة الملحة فى أن يظهروا أمام المصريين فى ثوب الفراعنة الحقيقيين اعترفوا بالديانة المصرية ديناً رسمياً (حدث ذلك فى بادئ الأمر) ، وسمحوا للمصريين بحرية عبادة آلهتهم القديمة ولكى يثبتوا إجلالهم واحترامهم للديانة المصرية حذوا حذو الفراعنة فى تقديم القرابين للآلهة الوطنية ، ومنح المعابد هبات مالية وعقارية وكذلك حق حماية اللاجئين إليها ،

وإنشاء المعابد والهياكل أو إصلاحها وزخرفتها وتصوير أنفسهم على جدرانها وكذلك على النقود والأحجار الكريمة فى شكل آلهة مصرية . " (٤٩)

وبناء على هذا استمر تقديم الطقوس والاحتفالات الفرعونية القديمة داخل المعابد وخارجها مما أثر على التراجيديديا داخل المدن الإغريقية.

ويذهب (جاك لندساي) إلى القول بأن عراقة الرقص الاعتقادي المنحدر من أيام الفراعنة ، قد أثرت في نشوة الرقص التراجيدي . وهو يرى أن بعض وحدات الحركات الراقصة ومنها القفز إلى الورا (سمرسولت) تحمل أثر التعبير عن استدارة أفق السماء (وهي نوت عند الفراعنة) واحتوائها للأرض (وهي جُـبـ في لغة قدماء المصريين). كما يذهب إلى أن بعض حركات الأكروبات أو المهارات الاستثنائية ومنها تكوير الجسم في الاتجاهات العكسية ، إنما يذكرنا برموز مصرية عن احتواء الكون أو السماء لفراغ فيه قرص القمر أو قرص الشمس المستدير (٥٠) .

ولنذهب إلى كتاب " الخورجرافيا " أول كتاب يؤلف في تاريخ الثقافات الإنسانية عن علم التمثيل الصامت والرقص التعبيري. إن مؤلف الكتاب هو " لوقيانوس الساموزي " تلقى تعليمه بمعابد مصر ، وفي بلده كرس نفسه لإصلاح التعليم ، وبدأ بالخورجرافيا . وكأى دراسة لعلم الجانب النظري فيه يتطلب ممارسة مستمرة للتطبيق، كان على لوقيانوس أن يضرب أمثلة ، فلم يجد خيراً من الدروس التي تلقاها بنفسه في " بيت الحياة " (المدرسة والأكاديمية عند الفراعنة) .

ويقول المفكر الإغريقي في الفصل الثالث والثلاثين الفقرة ٥٩:

" إن التمثيل الصامت ، أى الميم ، كما يمارسه المصريون يقوم بترجمة رمزية لأكثر الأشياء غموضاً في الطبيعة ، كما يساعد على هتك أسرارها ، ويستخدمون في ذلك الأساطير ، كأسطورة إيزيس وأسطورة أبيس " (٥١) .

وعن موضوع التمثيليات يحدد لوقيانوس أنواعها فيقول :

"إن المحور الرئيسي لهذه الحركات الراقصة والتمثيلية هو تصوير مجموعات الكواكب ومجرات النجوم الثابتة والنجوم السيارة " (٥٢) . ثم يصف حركات ذلك الرقص التعبيري فيقول:

" كانت حركات الرقص عند قدماء المصريين حركات تموجية لها سرعة انحدار الماء ودوران دوامات البرق واللهب في الهواء ، كما كانوا يجسدون زهو الأسود ، وغضب الفهود ، وتمايل أغصان الأشجار إذ يداعبها " نسيم " (٥٣)

نحن إذن ، أمام لوحات رقص وميم تسرد موضوعات . تارة تمثل حركة الفلك ،
وتارة أخرى تمثل حركة الحيوانات الكاسرة ، كما كانت هناك لوحات تركز على
الحركات الناعمة وعلى الرشاقة وتصل إلى اكتساب مهارة الأكروبات.

مصر الرومانية

فى عام ٢٧ ق.م غير حاكم روما لقبه تغييراً مختاراً بعناية " فلم يعد يدعى أكتافىوس وإنما أصبح يدعى "أوغسطس" بمعنى المبجل ، واستمر بهذا اللقب إلى نهاية حكمه. وقد أطلق اسمه على الشهر الذى ضم فيه مصر عقب الحرب الأهلية ضد أنطونيوس وكليوباترة السابعة التى كانت آخر سلسلة الحكام البطالمة ، وقد كان ذلك فى يوم النصف من أغسطس سنة ٣٠ ق.م. " (٥٤)

حكم "أوغسطس" روما واحداً وأربعين عاماً قام خلالها بإصلاحات دستورية واجتماعية متعددة فى المجتمع الرومانى ، محاولاً إعادة تنظيم هذا المجتمع ، وبالنسبة لمصر فإن المدى الذى وصلت إليه أعمال أغسطس فيها ما يزال محل دراسة العلماء وإن كان هناك - فيما يبدو - اتفاق على الأسس التالية :

- بالنسبة للفلاحين القاطنين فى قرأهم استمروا فى حياتهم دون تغيير يذكر فيما عدا زيادة عيب الضرائب عليهم حيث كانت حكومة الاحتلال الرومانى أكثر كفاءة فى جمع الضرائب من الحكومات الضعيفة فى أواخر عهد البطالمة . وقد استمرت الحياة فى القرى كما كانت من قبل .

- لم تتغير نظرة المصريين إلى حاكمهم الأعلى البعيد ومدى تدخله فى حياتهم ، فقد نظروا إليه فى العصر الرومانى كما نظروا للملوك البطالمة من قبل بل والملوك الفرس أيضاً باعتبارهم أسراً جديدة من الفراعنة الغرباء . ومن ثم استمر بناء المعابد وزخرفتها على الطراز المصرى خلال القرون الثلاثة التى حكمها الرومان، ومثل الأباطرة الرومان على الجدران بالجلسة التقليدية للفراعنة ، تحيط بهم رموز الملكية المصرية كالنتاج الفرعونى والخرطوش الذى يحمل داخله اسم الحاكم بالهيراوغليفيّة ، ونصوص هيراوغليفيّة إضافية تكرر ألقاب الفرعون باعتباره ابناً لرع والمحبوب من بتاح وإيزيس(٥٥)

إن مصر التى ضمها اكتافىوس كانت تضم داخلها ثلاث مدن إغريقية ، وهى حسب نشأتها :

"نوقراطيس (٥٦) فى دلتا النيل ، وكانت قد أنشئت بقرار من أحد فراغة القرن السادس ق.م ، كمرفان بخدمات التجار والمرتزة الإغريق ثم الإسكندرية الميناء الكبير التى أنشأها الاسكندر الأكبر فى عام ٣٣١ ق.م .

ثم بطوليمس التى أقيمت خلال الجيل التالى للاسكندر . وقد أقيمت فى مصر العليا على بعد ما يقرب من ١٢٠ كيلو متراً إلى الشمال الغربى من طيبة عاصمة الفراعنة (بالقرب من أخميم) ، والمعروف أن بطوليمس أقامها أول حكام الأسرة الهلينستية الجديدة وسميت باسمه . " (٥٧)

وخلال العصر الرومانى أقيمت مدينة رابعة هى أنطينووبوليس (الشيخ عبادة) وقد أقامها الإمبراطور هادريان عندما زار مصر عام ١٣٠ م فى الموضع الذى غرق فيه خيله الوفى أنطينووس وذلك تخليداً لذكراه ، وكذلك لإقامة مركز جديد للحضارة الإغريقية فى مصر الوسطى التى كانت لا يوجد بها أى مدن إغريقية . (٥٨)

وبالرغم من بعض الاختلافات فإن المدن الأربع فى جوهرها كان لها نفس الهيكل التنظيمى فمثلاً نجد أن واحداً من أبرز العناصر وضوحاً فى المدن الأربع هو تقسيم مواطنيها إلى قبائل وأحياء وهو أحد السمات الباقية من دساتير المدن فى العصر الكلاسيكى . سمة أخرى نلاحظها فى المدن الإغريقية فى مصر وهى المحافظة بشدة على الجنمازوم باعتباره ميراثاً من المدن الإغريقية ، وتبعاً للنظام والأسلوب الكلاسيكى قام مواطنو المدن الإغريقية فى مصر بدورهم فى خدمة الجنمازوم.

أما الرياضات الشعبية فقد كانت تتركز باضطراد فى حلقات المصارعة (الرومانية) التى انتشرت فى كل شرق البحر المتوسط ، وأصبحت المصارعة والملاكمة والجري وسائر المسابقات الإغريقية التقليدية ميداناً يقبل عليه المحترفون . بينما تضاعف دور المواطن العادى فى الرياضات والألعاب حتى أصبح مجرد مشاهد لها كما كان الوضع فى روما . (٥٩)

اليهود :

لقد ظهر اليهود فى مصر (مرة أخرى) بعد الخروج الذى ذكرته التوراة على الأقل منذ القرن السادس ق.م ، وقد عثر على نحو مائة بردية و أوستراكا بالآرامية تعود

للقرنين الخامس والرابع تثبت لنا وجود استقرار يهودى عند الشلال الأول على النيل كان أفراده يحرسون الحدود الجنوبية لمصر لصالح للفرس فى ذلك الوقت.

وفىما بعد انتشرت الجاليات اليهودية فى مصر و ازدهرت ، فقد سمح لهم البطالمة بأن يعيشوا طبقاً لتعليمات دينهم . وعلى الرغم من أنهم استمروا فى حياتهم التقليدية فإن اليهود لم يكونوا بعيدين عن تأثيرات الحضارة الإغريقية خاصة فى الإسكندرية ، وفى العقود الأولى من القرن الأول الميلادى ألف فيلون - الذى كان أحد يهود الإسكندرية الأثرياء والذى تعمق فى الفلسفة الإغريقية - مجلدات باليونانية ، ما تزال نقرأ حتى اليوم ، شرح فيها كتابه المقدس لغير اليهود مستخدماً مصطلحات وتعبيرات تنتمى للتراث الهلنى :

وفى مقابل تأييد اليهود لأوغسطس فإنه أكد المزايا التى كانوا يتمتعون بها تحت حكم البطالمة والى كان من بينها وجود مجلس شيوخ لهم فى نفس الوقت الذى حرم فيه الإغريق من مجلس شورى لهم . (٦٠)

المصريون :

إذا كنت تسكن مصر ولست رومانياً ولا مواطناً فى إحدى المدن الإغريقية الأربع كما أنك لست يهودياً إذن فأنت بالنسبة للحكومة الرومانية مصرى ، ولا يعنى شيئاً إن كنت قد انحدرت من ستة أو سبعة أجيال من طبقة العسكريين صاحبة الامتياز الوراثى والى كانت قد أقطعت مساحات من الأراضى أيام البطالمة . فقد انتهت هذه الوضعية المتميزة وانتهى معها الفخر بأن أسرتك لها أصل إغريقى أو مقدونى أو من كريت أو غيرها . فأنتم جميعاً الآن مصريون فى سجلات الحكومة . ويعبر المؤرخ ليفيوس عن هذه الحقيقة بكلمات أخرى قائلاً : "إن المقدونيين قد انحدروا إلى مستوى المصريين" (٦١) وهى عبارة تعتبر بغير شك صدق لحال الأمور فى ذلك الوقت ، " وعادة عندما تجتمع كل هذه المجموعات من السكان سوياً فى طبقة سياسية أو وضعية واحدة أمام القضاء ، فسرعان ما يخلقون لأنفسهم تدرجهم الاجتماعى داخل هذه الطبقة. لقد كان المحك فى هذا هو مقدار التأغرق. ذلك لأن الزواج بين المصريين الوطنيين والمنحدرين من أصل إغريقى أصبح شائعاً خصوصاً فى الريف. " (٦٢)

إن نظرة واحدة لتلك القواعد الصارمة لا تترك شكاً في أن الأساس الأول الذى وضعه أوغسطس ونفذه خلفاؤه لمدة قرنين من الزمان كان يمنع أى حركة من طبقة إلى طبقة أخرى ويحقق الحفاظ على طبقات السكان دون تغيير (٦٢)

وعلى الرغم من أنه فى عام ٢١٢ ميلادية أصدر الإمبراطور كراكلا قراره الشهير بمنح الجنسية الرومانية لكل سكان الإمبراطورية الرومانية فإن التركيب الاجتماعى فى مصر والعلاقات الطبقيّة والمحاذير تبين عدم وجود أى تعديلات جوهرية فى الطبقات ، ولكن هذا القرار كان له تأثيراً نفسى إلى حد كبير .

كان لا بد من هذا التمهيد السابق حتى نستطيع أن نرى بوضوح ما آلت إليه الشخصية المصرية التى كانت فى يوم ما فرعونية خالصة تحمل داخلها عادات وتقاليده ومعتقدات تمتد فى جذور التاريخ عدة آلاف من السنين .

فلو نظرنا إلى هذا المجتمع الطبقيّ الجديد الذى تكوّن فى مصر سوف نرى أن المواطن المصرى يحى فى ذيل القائمة بعد الرومانى والاعريقى واليهودى . أى أن المواطن المصرى أصبح داخل مصر مواطناً من الدرجة الرابعة وبالتالي أصبح يتطلع دائماً إلى أن يرقى بدرجة مما ترتب عليه محاولة تقليد من هم أعلى منه درجة فاكسب الكثير من الثقافات الوافدة وخاصة أن أرض مصر أصبحت تضم آلهة ثقافات ثلاث وهى المصرية الوطنية والإغريقية - التى دخلت مصر مع البطالمة - والرومانية.

عندما تناولنا دراسة ظاهرة السامر الشعبى فى مصر الفرعونية - قبل المخالطة الثقافية - وجدنا أن هذه الظاهرة تتمثل بوضوح فى تلك الاحتفالات الشعبية التى كانت تقام خارج قنص الأقداس بل وخارج المعبد ويشارك فى تأديتها عامة الشعب ، وأنها احتفالات تتبع من أصول دينية تجسد بشكل ما تلك الأساطير والمعتقدات المصرية القديمة ومن هذا المنطلق الدينى يجب أيضاً أن ندرس ظاهرة السامر الشعبى فى مصر الرومانية، ولهذا فلنحاول أولاً فى عجلة التعرف على ما آلت إليه المعتقدات الدينية فى مصر . ثم بعد ذلك ندرس ظاهرة السامر الشعبى فى ظل هذا الخليط من المعتقدات التى غيرت كثير من شكل الممارسات الدينية وبالتالي الاحتفالات الشعبية المتعلقة بتلك المناسبات والأعياد الدينية .

الثقافة الدينية فى مصر الرومانية

أصبحت مصر الرومانية تضم معابد وآلهة ثقافات ثلاث وهى المصرية الوطنية والإغريقية - التى أرسى قواعدها بعد فترة تكيف دامت ثلاث قرون تحت رعاية البطالمة - والرومانية آلهة الوافدين الجدد . لقد اندمجت هذه الآلهة دون انقسام يذكر . صحيح أن آلهة الثقافات الثلاث احتفظت بسماتها المستقلة ولكنها فى الأغلب الأعم تحالفت للتوفيق بين المعتقدات المتعارضة. " فلو نظرنا إلى الحفائر التى تمت فى عشر السنوات التى سبقت الحرب العالمية الثانية مباشرة نعلم أن مدينة هرموبولس (٦٤) التى كانت قائمة عام ١١٦ م ، كانت محاطة بسور من اللبن ، وكانت حوائط النصف الشمالى منها وهو النطاق المقدس ، مفرطة فى سمكها ، وبلغ ارتفاعها حوالى ٢٥ متراً فكانت بحق معبداً محصناً . وفى مركز هذا النطاق المقدس يقوم معبد الإله "هرميس" الإله الذى حملت عاصمة الإقليم اسمه وهو الصورة المتأغرقة للإله المصرى "تحت" (٦٥) ، وأقيم داخل معبد هرميس معبد لأوغسطس " (٦٦) وهو إله روماني .

وفى بردية من القرن الثانى أو الثالث الميلادى نقرأ هذا الخطاب الذى كتبه العراف "ماركوس أوريليوس أبولونيوس" : (تحية إلى حامل سلة طفوس (قرية) هسميميس Hesmeimis ، من فضلك أذهب إلى (قرية) سنكيفا Sinkepha حيث معبد ديمتر Demeter لأداء التضحيات المألوفة من أجل أسيدانا الأباطرة ونصرهم ولارتفاع منسوب النيل وزيادة المحاصيل ومن أجل طقس ملائم وإلى اللقاء .) هنا نجد مزيجاً متعددًا : فالكاهن مواطن روماني، ولكن العبادة ليست لإله روماني . والآلهة تسمى بالاسم الإغريقى "ديمتر" الذى يعنى فى القرية المصرية إشارة لإيزيس . وفى معبدها كان يتم تقديم القرابين لعبادة الأباطرة (الرومان) الحاكمين ونهر النيل وآلهة الطقس (٦٧) وقد أشار هيرودوت فى القرن الخامس ق.م إلى الربط بين الآلهة المصرية والإغريقية حيث قال :

" يقول المصريون إن (أبو للون) و (أرتميس) هما من ولد (يونيسوس) و(إيزيس) وأن (ليتو) كانت مربيتهما ومنقذتهما . وفى اللغة المصرية ، (أبو للون) هو (حورس) و(ديمتر) هى (إيزيس) و(أرتميس) هى (يوباسطيس) . " (٦٨)

لم تكن القرى الصغيرة فقط مثل سنكيڤا Sinkepha - حيث السكان قلة والموارد محدودة قاصرة عن بناء معابد منفصلة للآلهة المختلفة - هي فقط التي تقدم هذه الخدمة المتعددة، بل أن هذا للتداخل الثقافي واضح أيضاً في المعابد المخصصة للآلهة الإغريقية والرومانية في عواصم المحافظات. وفي داخل مصر كان المواطنون الحضر ومقلدوهم من ساكني عواصم المحافظات يتمسكون بعبادة آلهة البانثيون الإغريقي كمظهر يدل على أصولهم وعاداتهم الهلينية (٦٩) بيد أنهم كانوا يمثلون جزراً هيلينية في محيط من الثقافة الوطنية حاولوا الهروب من التأثير بها دون فائدة فبقيت الآلهة الأوليمبية كأسماء ولكنها توارت كحقيقة.

ومع أن حركات التوفيق العديدة التي جرت " كانت في الأغلب الأعم إغريقية مصرية، ومع ذلك كان هناك أيضاً مزج بين آلهة ذات أصول شتى خاصة من منطقة الهلال الخصيب وآسيا الصغرى. فتم الربط بين أثينا Athena وتاؤريس Thoeis، وزئوس مع آمون، أما هرميس فتم الربط بينه وبين تحوت وحدث نفس الشيء مع الآخرين. ولكن معظم الآلهة تماثلوا مع أكثر من إله واحد. وقد اتخذ ذلك أشكالاً مختلفة في الأماكن المختلفة. فعندما نجد القرويين ذوى الأسماء المصرية يطلقون على أنفسهم ألقاب كهنة هرميس وأفروديتي ندرك أن هذا مجرد إسقاط يستخدمون فيه المسميات الإغريقية التي كانت لغة الطبقات المتميزة لآلهتهم القومية. " (٧٠)

وقيل عن إحدى الحركات التوفيقية بين العقائد المصرية والإغريقية إنها " كانت أداة سياسية. فقد قام بطليموس الأول بتكوين لجنة من علماء الدين المصريين والإغريق من أجل ابتداع ديانة جديدة تكون رابطة وونام بين المصريين والإغريق، وقد استقر رأى اللجنة على أن يكون محور الديانة الجديدة ثالوثاً يتألف من سيرابيس Serapis وزوجه إيزيس وابنها هاربوكراتس Harpocrates، ويتفق الجميع على أن إيزيس وهاربوكراتس كانا إلهين مصريين " (٧١) أما سيرابيس " ففيه دمج ذو معنى أسطوري لإله إغريقي وآخر مصري، وقد انتشر في مناطق متعددة، فتطابق مع زيوس Zeus في مكان وتطابق في مكان آخر مع إله النيل " (٧٢) (حابي Hapy) وهكذا...

” كما أن الإغريق في مصر ومن انحدر من سلالتهم قد تقبلوا إله الشفاء الوطني
إيمحوت (الذي اغرقوا اسمه فصار إموثيس Imouthes) كنظير لإلههم
اسكليبيوس. ” (٧٣)

وأضاف قدوم الحكم الروماني ثالث الكابيتول (جوبتر وجوتو ومنيرفا) كما أضاف
آلهة أخرى من إيطاليا للعناصر المصرية والهلينية الموجودة من قبل ولكن أوضح مظاهر
الرعاية الدينية في الولاية كانت الطقوس التي تقام لمعبدة الإمبراطور الروماني ، فلم تكن
قاصرة فقط على الأباطرة الموتى المجلين كما كان الحال في روما ولكن شملت أيضاً
الحاكم الحي على حسب عادة أهالي شرق البحر المتوسط التي كانت تنظر للحاكم باعتباره
تجسداً للإله. (٧٤)

على هذا الأساس السابق من المخالطة الثقافية والدينية يجب أن تكون نظرتنا إلى
ظاهرة السامر الشعبي في مصر الرومانية.

ظاهرة السامر الشعبي في مصر الرومانية:

يجدر بنا أن نذكر أن معظم المدن الإغريقية الكبيرة التي تم إنشاؤها في عصر البطالمة
كانت تحتوي على مبنى كبير للمسرح ” فقد كشفت الحفائر التي أجريت لمدينة
أوكسيرنخوس (٧٥) أنه كان يوجد بها مبنى مسرح يسع لما بين ثمانية واثني عشر ألف
متفرج ” (٧٦) ذلك لأن الإغريق الذين كانوا يعيشون داخل المدن الإغريقية في مصر
استمروا يمارسون ألعابهم الرياضية التقليدية ومسابقاتهم الأدبية والموسيقية ومهرجاناتهم
المسرحية .

وفي برديات تم العثور عليها في مدينة أوكسيرنخوس نقرأ تقارير عن النفقات
التي أنفقتها المدينة على إحتفالات في بضع إجازات. ففي مهرجان [ربما] كان لاديونيسوس
دفعت مكافآت لمناد ونافخ البوق وممثل هزلي (وهو رجل حسب المصطلح المستخدم يغنى
ويرقص وربما كان هو كاتب النص أيضاً) . وبالنسبة لمهرجان أقيم لسيرابيس دفعت
مكافآت لراقص مناسب وزوج من الملاكين ومدلّكين وممثل هزلي ومناد، ومصمم
رقصات، وقارئ (لنصوص طقسية) وشاعر غنائي .

وعلى سبيل المثال هناك قوائم تذكر: ٤٩٦ دراخمة لممثل (تمثيل صامت) و ٨٤٨
لراوية قصائد ملحمة، ومبلغ بين المائة دراخمة والمائتين لراقص، ومبلغ غير معروف

لموسيقيين ، ٧٦ درأمة للرجال الذين حملوا الصور المقدسة لإله "النيل" والآلهة الأخرى في الموكب، وثمانى درأحات لمناد وأربع درأحات لنافخ بوق.

وقد خلد أبناء عولضم المحافظات تقليداً هلينياً آخر يعودتهم أحياناً إلى مسرحهم، حيث احتفظوا بالمسرحيات الإغريقية الكلاسيكية حية (يوربيديس بالنسبة للتراجيديات وميناندر بالنسبة للكوميديا) (٧٧) ولكنهم استمتعوا أيضاً باكتشاف صور معاصرة من التأليف، ويبدو أن أحد الأمثلة الباقية من هذه النوعية الأخيرة هو فصل منوعات موسيقية أو مسرحية هزلية (فودفيل) تستمر حوالى عشر دقائق.

ولا يمكننا أن نحكم على أى مدى كان الإنتاج خصباً .. لكن لدينا جزء من تقرير - ذكرته إحدى البرديات - يسجل نفقات المسرح بستة آلاف درأمة فى شهرين. (٧٨)

أما فنائو المسرح فى مصر الرومانية، أو كما كان يطلق عليهم فى ذلك الوقت الديونيسيون، إذ أصبحوا متميزين بما فيه الكفاية، كانوا يختارون لنقاباتهم المحلية أو الإقليمية وهذه النقابات كانت وحدات من الجمعية المقدسة للسفر حول العالم للمنتصرين فى الألعاب المقدسة والفنانون المتوجون بالتاج الذهبى، المكرسة (للإله) دنيسيوس وسيدنا (اسم الإمبراطور الحاكم) ويظهر اسم الجمعية فى أماكن مختلفة ولكن كانت رئاستها ومركز العبادة فى روما (٧٩). وتذكر ثلاث برديات من القرن الثالث احداها فى برلين والأخريان فى أكسفورد المزاي التى أعنفها بإسراف أوغسطس والأباطرة اللاحقون على أعضاء الجمعية فهديان على سبيل المثال أصدر مرسوماً يؤكد على:

"المزاي التى منحت للجمعية ، وهى الحصانة الشخصية وأسبقية الجلوس (فى المسارح إلخ...) والإعفاء من الخدمة العسكرية والإعفاء من الإلزام بالأعمال العامة والإبقاء على كل ما يكسبونه من الألعاب والإنجازات الأخرى بدون ضرائب، والإعفاء من تقديم ضمانات تدل على إعفائهم من الضريبة المقررة للأضحيات العامة، والحق فى ألا يُجبر على إيواء أجنبى أو يعتقل تحت أى دعاوى أخرى... أو أن يكون عرضة لتوقيع عقوبة الإعدام عليه" (٨٠)

مما سبق يتضح لنا الوجود القوى للمسرح الإغريقى فى مصر الرومانية سواء على مستوى المنشآت المسرحية أو على مستوى الممثلين والنصوص المسرحية ... هذا يؤكد أن ظاهرة السامر الشعبى المسرحية فى مصر الرومانية سوف لا تكون نقيّة بالقدر

الذى وجدناه فى مصر الفرعونية قبل المخالطة. فعلى المستوى غير الرسمى نرى أن القرن الرابع شهد تحول رجل المسرح إلى التمثيل الصامت (الميم) ذلك لأن المتلقى لم يعد الإغريق وحده، ورجل المسرح يريد أن تسمى الجماهير لمشاهدة عروضه وذلك لسببين: أن هذا الشكل تقليدى متوارث فى مصر، ومازال موجوداً إلى الآن ، نلتقى به فى الموالد، وهو الصورة الأولى لما عرف فى إيطاليا وفرنسا باسم الكوميديا ديلارتى... وبديهي أن تكون اللغة هى السبب الثانى، فالإغريق إذا قدم مسرحاً قائماً على الميم والبانتوميم فسوف يفهم المصريون ما يقدمه.

ورمز الميم هو المعبود (بيس) وقد ظهر فى حقل الثقافة المصرية مع احتكاك أسلافنا بالحبشة والسودان، و(بيس) مثل "توت" يعتبر مخترع القيثارة ووضع أسس الرقص والتمثيل الصامت. وهو يلعب دوراً فى الأساطير الفرعونية، خاصة أسطورة غضب حتحور ومحنتها للرهيبة عندما أراد والدها رع أن يهلك البشر لإلحادهم فأرسلها باعتبارها "عين رع" فى صورة أفعى، وما أن سفكت دماء من وقع عليهم العقاب حتى انتابتها أزمة وخز الضمير، فهربت إلى مكان مجهول ولم يعدها إلى رع سوى "بيس" بالتأثير عليها بغيرته ذات الأوتار الذهبية.

و"بيس" يشير إلى طائفة الأقزام الرّصين الذين يجيء بهم رجال البلاط من إفريقيا، وخاصة من قبائل البيجمية، أو الدانج وربما الدنج حسب التسمية الفرعونية، وقد بقيت فى لغتنا المعاصرة لازمة الغناء النوبى والسودانى وشرق إفريقيا: "دنجى - دنجى" وهى لازمة استخدمها كموتيفة رئيسية باعث الغناء المصرى سيد درويش. (٨١)

وعندما نذهب إلى عيد "موكب إيزيس" فى مصر الرومانية يطالعنا وصف الشاعر والدرامى اللاتينى "أبوليوس" لهذا الموكب كما رآه بمدينة "سنتريس" (٨٢) حيث يقول:

" وهو عبارة عن موكب تشارك فيه فئة المهرجين لابسى الطراوير المماثلة لتاج فرعون، لكنها من البوص، وينضم إليهم فريق من فئات الشعب تتكرر كل واحد منهم فى زى شخصية يتعنى أن يكونها، فالفلاح مثلاً يرتدى زى قائد الجيش، وعقيدة ذلك العصر أن من يجسد أمنيته بارتداء زى الشخصية وياتخاذ مسلحها، تستمع السماء رغبته، وقد تتحقق. إلا أن أهمية النص هى إثبات وجود ممثلين يمارسون (الميم وأيضاً البانتوميم)،

وأنهم يشكلون عنصراً مهما من احتفال ينظمه ويقوده كهنة المعابد، ويبدأ بموكب يخرج فيه سكان البلاد جميعاً.... وبعد أن يعبر كل فرد عن أمنية معينة، يرتدى زياً تنكرياً، فنرى موكباً فيه البعض قد وضع نجاد سيف وربط حزام جندى، والبعض الآخر قد تنكر فى زى الصياد، بنطلون بمبوطى مرفوع وممسكاً بشباكاه وأوتاده.....

ويعد أبو ليوس الأنماط البشرية المختلفة ، حيث يختلط المصريون بذوى الأصول الإغريقية والرومانية ، ويبدأ نوع من الألعاب البهلوانية ، حتى إذا وصلوا إلى أقرب شاطئ للنيل أقفوا بالدمية الملعونة ، وانعقدت حلبة الرقص ، وبعدها يبدأ السمر : كل واحد من هذه الأنماط البشرية يؤدي أمام الجمهور دور الشخصية التى يمتنى أن يكونها . " (٨٣)

نصوص الاستشهاد:

لقد وجدنا أنه من الضروري ذكر هذه النصوص أولاً لانتشارها السريع بين معظم السكان تعبيراً عما حاق بهم من ظلم على يد الرومان . وثانياً لطبيعة شكل كتابة هذه النصوص ، فهى أقرب إلى النصوص المسرحية منها إلى المقطوعات الأدبية . كانت البداية فى الإسكندرية بعد أن اضطربت صدور أهلها بالمزيد من المظالم ، فلم يعد هناك من ينكر على روما تبوء المكانة الأولى فى منطقة البحر المتوسط كمركز ثقافى ، وبعد أن كانت الإسكندرية محط كل الأنظار تراجعت إلى المركز الثانى ، ومما زاد لهيب السخط اشتعالاً حصول اليهود الذين كانوا يعيشون بين الاسكندرانيين خلال المائة العام الأولى من حكم الرومان على منح إمبراطورية حرم منها أهل الإسكندرية . وقد أدى السخط الذى غذته هذه الإهانات - سواء أكانت حقيقية أو وهمية - إلى صدور وتوزيع نسخ من الأدب السرى وصلنا منها لثنتا عشرة نبذة أو أكثر وهى تمثل دليلاً كافياً . وعندما بدأت هذه القصصيات تظهر فيما عثر عليه من أوراق البردى اكتسب هذا الأدب الموجه سرياً عنولاً أخاذاً وهو (أعمال الشهداء الوثنيين) . (٨٤)

وقد تم إسباغ الواقعية على مشاهد الاستشهاد. فكل منها يبدو وكأنه تسجيل حرفى لجلسة استماع يمثل فيها فرد أو مجموعة صغيرة من أهل الإسكندرية أمام الإمبراطور للتعبير عن مطلب أو دفع اتهامات خطيرة عادة ما تكون متعلقة بالعيب فى الذات الملكية. وبدون استثناء نرى الأبطال الاسكندرانيين يعبرون عن تحذيرهم للمظالم واحتقارهم لحاكم

الإمبراطورية، أقوى شخص في العالم.

وجدير بالذكر أنه "على الرغم من أن أبطال هذا الألب كانوا جميعا اسكندريين، فإن البرديات التي تضم هذه النصوص وجدت في الريف، وهو مؤشر على اتساع دائرة انتشارها وشعبيتها بين مدعى الثقافة الهيلينية في العواصم الريفية والقرى " (٨٥)

النص الأول : ويرجع تاريخه إلى منتصف القرن الأول

" تم استدعاء مبعوثي الإسكندرية ولكن الإمبراطور أرجأ الاستماع إلى قضيتهم إلى الغد وفي اليوم التالي ٦ بشنس ، يستمع كلوديوس قيصر إلى قضية ايزودوروس مدير معهد التربية (الجمانزيوم) بالإسكندرية ضد الملك أجريبا (ملك اليهود) وذلك بحدائق لوكوليا (بروما). وكان يجلس (مع الإمبراطور) عشرون من أعضاء مجلس الشيوخ وستة عشر من المستشارين ، كما حضر محاكمة ايزودوروس بعض سيدات البلاط ،

[بدأ ايزودوروس كلامه]

ايزودوروس : سيدى القيصر ، إننى اركع عند ركبتيك عسى أن تصفى لأئسنى مدينتى وطنى .

الإمبراطور : انتنى أهبك هذا اليوم .

(هنا أبدى أعضاء مجلس الشيوخ موافقتهم)

كلوديوس قيصر : لقد تسببت فى موت أصدقاء لى يا ايزودوروس .

ايزودوروس : لقد أطعت الإمبراطور " كاليجولا " الذى كان بيده الأمر آنذاك . وأنت أيضا ما عليك إلا أن تخبرنى بمن تريد أن أوجه الاتهام وسوف أفعل ذلك

كلوديوس قيصر : هل أنت حقا ابن راقصة يا ايزودوروس ؟

ايزودوروس : اننى لست عبدا ولا ابن راقصة ولكنى مدير معهد التربية (الجمانزيوم) فى مدينة الإسكندرية ذائعة الصيت ، أما أنت فلست سوى ابن لقيط لسالومى اليهودية.

لامبون : (وهو إسكندرى مخاطبا ايزودوروس)

ماذا عسانا أن نفعل سوى الانصياع لملك مجنون ؟

كلوديوس : على الذين أمرتهم [حكمت عليهم] سالفًا

بالإعدام ، إيزيدوروس ولاميون أن ينفذوا

الأمر دون إبطاء [البقية مقودة] * (٨٦)

النص الثاني : ويرجع تاريخه إلى حوالي عام ١٩٠ م في عهد الإمبراطور كومودس .

" أثناء اقتياد أبيان Appian التفت ، فرأى هليودوروس فقال له :

أبيان : أليس بوسعك أن تقول شيئًا يا هليودوروس وأنت تراني مدفوعًا إلى ساحة

الإعدام ؟

(يجيب هليودوروس قائلاً)

هليودوروس : إلى من يمكن أن نتحدث إذا لم نجد من يصغي ؟ اذهب يا ولدي والقي

حقتك . إن موتك شرف لأنه تضحية من أجل مدينتك ووطنك الغالي لا

تزعزع.....فإنني سألحق بك

(وهنا يستدعي الإمبراطور أبيان مرة أخرى ويقول له :)

الإمبراطور : أعتقد أنك تعرف الآن إلى من تتحدث ؟

أبيان : أنا أعلم . فإنني أتحدث إلى طاغية .

الإمبراطور : كلا إنك تتحدث إلى حاكم .

أبيان : لا تقل هذا . أن ماركوس (أوريليوس) المؤله أباك ، كان خليفًا بأن

يكون إمبراطورًا . تذكر أنه كان في المقام الأول فليسوفًا وثانيًا أنه لم يكن

يلهث وراء المال وثالثًا أنه كان محبًا للخير . إن ما بك هو نقائص هذه

الخلال : نطغيان والغدر والظلمة .

(هنا يأمر القيصر باقتياده إلى الإعدام وفي أثناء اقتياده يقول أبيان :)

أبيان : سيدي القيصر هب لي هذا المطلب الأخير .

الإمبراطور : ما هو ؟

أبيان : أصدر أمرك بأن يقتادوني إلى ساحة الإعدام لابساً علامات الشرف

الخاصة بي .

الإمبراطور : لك ما طلبت .

(وهنا يأخذ ابيان عصابة الرأس ويضعها فوق رأسه ، وينتعل حذاءه الأبيض ، ثم يصيح فى وسط روما قائلاً :)

ابيان : اهرعوا أيها الرومان حتى تروا منظرا لا يتكرر ، هامو مدير معهد التربية ومبعوث مدينة الإسكندرية يقاد إلى الإعدام . " (٨٧)

كان لابد لى من التعرض لنصوص الاستشهاد لكى تتم لنا تغطية هذه الفترة التاريخية من حكم الرومان لمصر وحتى نؤكد على ضياع ظاهرة السامر الشعبى النقية وسط كل هذه المؤثرات السابقة التى أشرنا إليها ، فلم يكن للشعب المصرى الحرية الكاملة فى ممارسة احتفالاته الشعبية التى تحتوى على الظواهر المسرحية وهو يعانى لمدة ثلاثة قرون من الاحتلال الإغريقى وستة قرون من الاحتلال الرومانى لمصر .

فى هذه الفترة حلت العادات والتقاليد والمعتقدات الإغريقية والرومانية محل العادات والتقاليد والمعتقدات الفرعونية ، أو تداخلت معها تداخلا قويا عمل على محو شخصيتها وانحسار تأثيرها .

مصر القبطية

لاشك في إن معظم سكان مصر يجهلون المعنى الحقيقي لكلمة "قبط" التي أطلقت بعد الفتح الإسلامي للدلالة على سكان وادي النيل من المسيحيين . فهي مشتقة من الكلمة الإغريقية " إيجيبتوس" ومعناها "مصرى" ويغلب على الظن أن هذا اللفظ الإغريقي محرف عن الكلمة الهيروغليفية " حوكابتاح" وهي إحدى أسماء مدينة منف عاصمة مصر في عهد الفراعنة .

وقد ظل القبط في خلال القرون الأولى من عصور المسيحية يتكلمون باللغة القبطية وهي اللغة المصرية القديمة في آخر مرحلة من مراحل تطوراتها منذ أكثر من أربعة آلاف عام بعد أن استبدلت رموزها الصورية بأحرف يونانية مع الاستعانة بإضافة سبعة أحرف من الحروف الديموطيقية لم يكن هناك ما يماثلها في اللغة اليونانية (٨٨)

على أن الكلام باللغة القبطية أخذ في الزوال على مر الزمن وخاصة بعد أن تغلغت اللغة العربية في البلاد وأخذت تحل محلها تدريجيا حتى أصبح استعمالها قاصرا على ما يتعلق بالمراسم الكنسية من طقوس دينية وعضات .

ظهور الديانة المسيحية في مصر :

لا نعرف إلا قليلا عن بدء دخول المسيحية إلى مصر . ومع ذلك " تشير الروايات المتواترة إلى أن القديس مرقس هو الذى أسس كنيسة الإسكندرية ، وأنه أول من بشر بالإنجيل في مصر ، وأنه يعتبر أول أسقف أقام بالإسكندرية ومات بها . ثم نقل البنادقة رفاته في القرن التاسع الميلادي إلى مدينتهم البندقية ، واعتبره البنادقة راعيا لمدينتهم ، وأقاموا بها تذكارا له ، الكاتدرائية المعروفة باسمه " (٨٩) وظلت الكنيسة المصرية " تعتبر القديس مرقس الرسول هو أول بطاركتها منذ (٦١-٦٨ م) " (٩٠)

إن الحجة التي بذرها القديس مرقس قد أنبتت ثمارها سريعا . " لقد انتشرت العقائد المسيحية ، ونهضت الكنائس المسيحية في كافة أرجاء مصر ، فغطت الدلتا وتناثرت بطول ضفتي النيل لمسافة لا تقل عن ألف ميل جنوبا في اتجاه كنائس أثيوبيا الشقيقة - سواء في صورة فردية أو في تجمعات- حتى أن صمت الصحراء خالطته

أصوات الترتيل والتهليل المتصاعدة من الكنائس التى بنيت فوق مواقع قدست بحياة وموت النساك القديسين " (٩١)

وليس لدينا أية معلومات يمكن الاستناد عليها عن كيفية انتشار المسيحية فى القرنين الأول والثانى الميلاديين . " ولو أن " رينان Renan " يذكر أن المسيحية بدأت تتأصل حوالى عام ١٨٠م قرب بداية ولاية " كومود" فى الإسكندرية وكان جل سكانها من اليونان وتحول سوادهم إلى الدين الجديد . أما بقية سكان مصر فقد أختت تحول إلى هذا الدين تدريجياً " (٩٢)

وفى حوالى منتصف القرن الثالث الميلادى كان يوجد على الأقل مطرانان فى عاصمتين من عواصم المحافظات ، وبنهاية ذلك القرن كان فى أوكسيرنخوس كنيسةتان مسيحيتان ضمن قائمة أماكن العبادة الكثيرة بها. إن أقدم قطع البردى التى تحتوى آيات من الأناجيل والكتب المسيحية الأخرى التى عثر عليها فى مصر الوسطى والعليا تؤرخ من حوالى ١٠٠ ميلادية أو بعد ذلك بقليل (٩٤) على أن المسيحية فى عهد الإمبراطورية لم تظهر بشكل واضح إلا فى منتصف القرن الثالث عندما كثر اضطهاد أباطرة الرومان الوثنيين وساموا المسيحيين سوء المذاب وخاصة فى عهد دقلديانوس عام ٢٨٤م حتى أن مسيحي مصر اعتبروا هذه السنة بدء تقويمهم . " (٩٥)

على أنه لا يمكن التحدث عن شئ يسمى الفن القبطى قبل القرن الخامس الميلادى إذ أن الفن المسيحى فى مصر حتى ذلك القرن كان هو فن الإسكندرية اليونانى الرومانى . " (٩٦)

ظاهرة السامر الشعبى المسرحية فى مصر القبطية

أولاً : انبعاث الظاهرة المسرحية فى الطقوس الدينية القبطية :

لم تثبت الظاهرة المسرحية كسائر الظواهر الفنية الأخرى فى العصر الوسيط أن انبثقت على يد رجال الدين أنفسهم ، وهكذا يعيد التاريخ نفسه ، وقديما كانت طقوس اوزيريس فى مصر الفرعونية ومن بعدة ديونيسوس فى مصر اليونانية الرومانية مصدرا للتمثيلات فى العهود الوثنية

والدين لا يخلو من العنصر الدرامي لاتصاله بمصائر الإنسان ، فالإنسان تواجه نفسه على الدوام دراما من ثلاثة مناظر ، الأرض ومن فوقها السماء حتى أعلى عليين ، ومن تحتها الجحيم حتى أسفل سافلين فلا غرو إذا رأينا :-

١ - مراسم القداس الدينية فى الديانة المسيحية :

يذهب البعض الى أن مراسم القداس " فى العصر الوسيط المصدر الذى بعث على مدار السنين ذلك الفن التمثيلى القديم الذى حاربه الكنيسة بضعة قرون ، فإذا هى تشهد فى أحضانها مولده من جديد .

ذلك القداس - كما هو معلوم - من المراسم الأساسية فى الديانة المسيحية ، وهو لا يقام إلا فى الكنيسة أو ملحقاتها بعد تكريسها ومباركتها دينياً . ولا يصح إلا على منبج خاص وبأدوات خاصة ، وبغير ذلك لا يكون صحيحاً عندهم . ومما لا نزاع فيه أن القداس الكاثوليكي من الطقوس التى تشتمل على عنصر درامى بما فيه من حركة تمثيلية إذ أن كل حركة يقوم بها القساوسة القائمون بالقداس تمثل معنى من المعانى الدينية ، وترمز إلى لحظة جوهريّة فى حياة المسيح . " (٩٦) ولما كانت اللغة التى تستعملها الكنيسة القبطية فى القداس والصلوات ، هى اللغة القبطية التى يغيب فهمها عن عامة الشعب ، ويتزايد جهلهم بها عاماً بعد عام ، فقد كان مما يغبط له السامعون ذلك التناوب فى التراتيل بين النشيد الفردى والجماعى ، وبين الجماعتين أحدهما فى الطبقة العالية والأخرى فى القرار . " ولم يلبث هذا التناوب أن أعقبه دخول الحوار على القداس، فقد عمدت الكنيسة(الغربية) فى غضون القرن التاسع - حرصاً على دفع الملل عن أبنائها الذين يشهدون القداس دون فهم لجهلهم لغته (اللاتينية) - إلى الاستطراد إلى إيراد مشهد قصير يسمونه trope على صورة سؤال وجواب وهو حوار مقتبس من الكتاب المقدس فى بعض مشاهدته الشائقة . وكان القس القائم بالتلاوة يتلو السؤال والجواب جميعاً ، إلى أن جاء ذلك اليوم الذى روى فيه أن الإجماع فى الأنظار والأوقع فى الأسماع أن يكون السائل غير المجيب ، فأصبح هناك بدلا من القس اثنان يتحاوران ، وربما أكثر فى بعض الأحيان . وبذلك تحقق وجود الحوار التمثيلى ، فأصبح النص تمثيلية وإن يكن فى أربعة سطور . " (٩٧)

وقد تجاوزت الكنيسة القبطية في مصر ذلك بأن حولت لغة القداس إلى اللغة العربية حتى يفهمها أقباط مصر بعد أن أصبحت اللغة العربية هي السائدة بعد الفتح الإسلامي لمصر ، وقد أصبح استخدام اللغة القبطية قاصراً على الترانيم والألحان التي تغنى خلال الطقوس ، وبعض المفردات التي تتخلل القداس .

شرح جزء من قداس : القديس كيرلس (٩٨)

يبدأ الكاهن كما جاء في قداس القديس باسيليوس إلى ما بعد قراءة أنجيل القداس ثم يقول صلاة الحجاب لأبينا القديس يوحنا المثلث الطوبى للأب سرا :

" يا خالق البرية كلها التي ترى والتي لا ترى آمين . " (٩٩)

(ثم يقدم صلاة الصلح للقديس يوحنا المثلث الطوبى جهرا وهي كالتالي)

" يقول الكاهن : يا إله المحبة ومعطى وحدانية القلب ، لكى نحب بعضنا بعضا كما أحببتنا أنت

يقول الشمس : (مخاطبا الجميع) صلوا من أجل السلام الكامل والمحبة والقبلة الطاهرة الرسولية .

يقول الشعب : يارب أرحم

نمألك يا سيدنا ، أنعم علينا نحن عبيدك ، لكى نهرب من شبيه

يهوذا الخائن إذ نعطي قبلة روحية ، وإذ صالحننا بعضنا بعضا بالطهارة

مثل تلاميذك القديسين للرسل الخ

يقول الشمس : قبلوا بعضكم بعضا بقبلة مقدسة . " (١٠٠)

" يقبل الشعب بعضهم قبلة المصالحة كنتيجة لامتلاء القلب بالسلام ، وبالتالي لا يتقدم أحد

للتناول وفي قلبه خصومة من أحد " (١٠١)

وعندما يقول الشمس " قبلوا بعضكم بعضا ... " يرفع الكاهن الابروسفارين

(كلمة يونانية معناها تقدموا) (وهو غطاء الصينية) ، ويرفرقه بهزات فيحدث صوتاً

وخاصاً إذا كان به جلاجل ومعنى ذلك رفع الحجر بعدما قام المسيح وهو مختوم وإعلان

عن الزلزلة التي حدثت (١٠٢)

" يقول الشعب : عمانوئيل إلهنا فى وسطنا الآن بمجد أبيه والروح القدس ليباركنا

كلنا..... ، نسجد لك أيها المسيح .

يقول الشملس : تقدموا على هذا الرسم ، فقوا برعدة ، وإلى الشرق انظروا " . (١٠٣)

(لحظة صمت)

يقول البابا شنودة الثالث : " اننا بنى كنائسنا متجهة إلى الشرق . ونصلى ونحن متجهون إلى الشرق ، وشروق الشمس رمز للسيد المسيح ونوره ، وقد غرس الله جنّة عدن شرقا وقد صار اتجاه الإنسان إلى الشرق ، يرمز لتطلعه إلى الفردوس الذى حرّمته منه الخطيئة. " (١٠٤)

" يقول الشعب : رحمة السلام ذبيحة التسبيح

يقول الكاهن : الرب مع جميعكم

يقول الشعب : ومع روحك

يقول الكاهن : ارفعوا قلوبكم

يقول الشعب : هي عند الرب

يقول الكاهن : فلنشكر الرب

يقول الشعب : مستحق وعادل " (١٠٥)

" يرفع الكاهن يديه مستورتين بلغاقتين على مثال السيرافيم الواقفين أمام الله

يغطون أجسامهم بأجنحتهم من بهاء عظمة الله " . (١٠٦)

" يقول الكاهن : مستحق وعادل ، مستحق وعادل ، مستحق وعادل هذا الذى من

قبلة نشكر ونقرب لك صمه هذه الذبيحة الناطقة ، وهذه الخدمة غير الدموية.

يرشم الكاهن درج البخور ، ويضع يد بخور فى المجرمة ، ثم يأخذها بيده يقول الكاهن :

هذه التى تقربها لك جميع الأمم..... " (١٠٧)

ويقول عنه البابا شنودة الثالث : " أول درس يتلقونه من البخور ، هو قول الرب (

من أضاع حياته من أجلى يجدها) (انجيل متى ١٠ : ٣٩) ، ومثال ذلك

حبة البخور التى تحترق وتحترق ، حتى تتحول إلى أعمدة معطرة من

دخان ، إذ تكون قد قدمت ذاتها محرقة لله . ما أجمل أن يقدم الإنسان

ذاته محرقة الرب . والدرس الثانى فى البخور هو الصعود إلى فوق

باستمرار ، وأنت إذا نظرت إلى البخور وتابعته ، لابد أن ترفع عينيك

إلى فوق إلى السماء ويذكرنا أيضا بالضباب أو السحاب الذى كان الله يظهر فيه " (١٠٨)

" ثم يرشم الكاهن بالمجمرة على القرايين من الشرق إلى الغرب، ومن الشمال إلى اليمين وهو يقول : من مشارق الشمس إلى مغاربها ، ومن الشمال إلى الجنوب.

ثم يرفع البخور فوق الصينية والكأس ، وهو يقول :

الكاهن : لأن أسمك عظيم يا رب فى جميع الأمم يقدم بخور لاسمك القدوس وهذا القربان

يقول الشمس : أيها الجلوس قفوا " (١٠٩)

(يقف الجميع)

" وهنا نقف بخوف ورعدة ووجوهنا إلى أسفل (كما تغطيها الملائكة) ونتذكر الله المخوف الجالس على العرش الذى تسبحه الملائكة والقوات ونحن تراب ورماد خطاه واقفين أمامه بخير استحقاق باكين على خطايانا . " (١١٠)

" يقول الكاهن لأنك أنت هو الذى فوق كل رئاسة وكل سلطان وكل قوة ..

يقول الشمس : إلى الشرق انظروا

(يفعلون)

يصرخ الكاهن ويقول : لان فى كل زمان يقدسك كل احد ، لكن مع كل من يقدسك،

اقبل تقدسنا منا نحن أيضا يارب إذ نسبحك معهم قائلين :

يقول الشمس : فلننصت

يقول الشعب : قدوس ، قدوس ، قدوس رب الصباؤوت [السماوات والأرض] " (١١١)

أثناء ذلك يغسل الكاهن يديه احتراماً وتوقيراً للأسرار المقدسة التى سيلبسها، ثم ينفض يديه أمام الشعب كإذار للجميع وخاصة المزمعين أن يتناولوا ، انه برىء

من ذنبهم إذا تناولوا بدون استحقاق من غير علمه (١١٢)

ثم يقول الكاهن : " نتضح على بزوفاك فأظهر ، تسلى فأبيض أكثر من الثلج ، ..

وأطوف بمفحك يارب لكى اسمع صوت تسيحك .

الكاهن يأخذ اللقافة التى على الكأس على يده اليمنى . وعندما يقول

الشعب : آجيوس (قدوس) يرشم الكاهن ثلاثة شروم : الأول على

نفسه ، والثاني على الخدام ، والثالث على الشعب . الكاهن الشريك
يدور الهيكل بالمجرة ... إلى آخر القديس " (١١٣)

شرح طقس : "تقديم الحمل" حسب مفهوم الأقباط الأرثوذكس

(ويشير تقديم الحمل إلى مجيء العذراء إلى المغارة حاملا لتلد ابنها)

يقف الكاهن ويديه لفافة - صغيرة - في الهيكل ووجهه للشعب وأمامه كاهن آخر أو شماس مقدم طبق الحمل وعن يمينه شماس حامل بيده اليمنى قارورة الخمر [عصير عنب نقي غير مسكر وغير مطبوخ بنار] وبالأخرى شمعة ، وعن يساره شماس يمسك بيده اليمنى دورقاً به ماء ويديه اليسرى شمعة ، ويكون الأربعة شكل صليب ، ويشير استخراج قربانة الحمل إلى ولادة المسيح ، والقربانة التي يختارها الكاهن تكون سليمة بلا عيب لأن ذبيحة العهد القديم أمر الرب أن تكون بلا عيب كذلك يسوع المسيح هو حمل بلا عيب . والأبارقة في يد الشماس (الدم) هي رمز إلى الدم النازل من جنب المسيح لما طعن بالحربة وهو على الصليب . أثناء اختيار الحمل يقول الشعب كيراليسون (يارب ارحم) ٤١ مرة إشارة إلى جلدات وآلام السيد المسيح.

- يرسم الكاهن الخبز (القربان) والخمر بالصليب ويختار قربانة الحمل ويمسح الحمل بلقافة نظيفة ويلفه في أخرى من كتان إشارة إلى الاقمطة التي لفت بها العذراء الطفل يسوع ، وأيضا الكفن الذي لفه به يوسف الرامي (فأخذ يوسف الجسد ولفه بكتان نقي) . (١١٤)

- يوضع الخبز في الصينية كما وضعته العذراء في المذود ، وبما أن المسيح هو الحمل المذبح لأجل الإنسان منذ تأسيس العالم بالتالي كانت ولادته بدء دخوله في طريق الصليب وان نفس الأشياء التي تذكرنا بحوادث ولادته هي أيضا تذكرنا بحوادث آلامه وموته ودفنه، فالمذبح يشير إلى الجلجنة التي صلب عليها المخلص ، والأغطية تشير إلى اللقائف التي كفن بها.

- يمسح الكاهن قربانة الحمل بالماء إشارة إلى تعميد المسيح من يوحنا المعمدان في نهر الأردن ويصلي أثناءها ذاكرا ما يريد من الأسماء فكما أن السماء فتحت أثناء العماد فهذه فرصة للطلب أثناء فتح السماء .

- يلف الكاهن الحمل فى اللقافة ويرفعه على رأسه - وهو متجه نحو الشعب - ويمسك مع الحمل صليباً يميل إلى أسفل لتتذكر مخلصنا الحمل وهو حامل صليبه إلى الجلجثة على كتفه (فيكون معكوساً) ، يتم ذلك بكل إجلال ووقار ووفاء وخلفه الشمس حاملاً القارورة إلى أعلى والشعب كله ساجد .

- يطوف الكاهن وخلفه الشمس حول المذبح كما طاف سيمان الشيخ بالطفل يسوع حول المذبح ، ودلالة على انتهاء عهد الرموز والنبوءات وقدم عهد النعمة والحق الذى ببسوع المسيح صاراً ، وأيضاً إشارة إلى دخول المسيح الهيكل بواسطة أبوابه ليقدمه للرب وانه عتيد أن يقدم نفسه ذبيحة عن العالم كله وأيضاً إشارة إلى رش دم ذبيحة المحرقة حول المذبح . (١١٥)

- وهنا يرتل الشعب " هليلويا هذا هو اليوم الذى صنعته الرب فلنفرح ونبتهج فيه " فيشعر الشعب بالفرح لأن الرب جاء ليخلصنا ويمطينا حياة النصرة كما أنتصر هو . (١١٦)

- يرشم الكاهن الخبز والخمر والماء ثلاث رشومات وهو يقول: "مبارك الله الأب ضابط الكل آمين" ، ويشير الكاهن بإصبعه عند أعلى القربانة ويقول: "مبارك ابنه الوحيد الجنس يسوع المسيح ربنا آمين" ،.... ، ويشير بإصبعه عند أسفل القربانة ويقول : "مبارك الروح القدس المعزى آمين" ،..... ، ويشير عند الوسط وهكذا تم توضيح الظهور الإلهي ، فالأب (إلى أعلى) فى السماء ينادى الابن فى نهر الأردن (إلى أسفل) والروح القدس مثل حمامة (فى الوسط) . ويجاوب الشمس فى كل مرة آمين.

- يبدأ الكاهن فى صلاة الشكر وهو يصب الخمر فى الكأس - والحمل فى الصينية موضوع - فالدم الكريم وهو مراق فى الكأس يذكرنا بدم المسيح النازل من جنبه على الصليب ، والحمل فى الصينية يذكرنا بدم المسيح فى القبر ملفوف بلفائف .

وبما أن خرج من جنب المخلص دم وماء كذلك بعد صب القارورة فى الكأس ، يملأ الشمس ثلثها بالماء ثم يصبه للكاهن فى الكأس ، والماء رمز المعمودية وهكذا صار الفداء مع المعمودية متلازمان وواحد فى المعنى والهدف .

- بعد صلاة الشكر يقول الكاهن صلاة منها " باركهما قنسيهما ، طهرهما ، أنقلهما لكى يصير الخبز جسده المقدس والخمر دمه الكريم " ثم يغطيهما بلفائف ثم يضع عليهم الغطاء الكبير (الابروسفارين) رمز الحجر الكبير على باب القبر ثم يضع لفافة مثلثة على رمز الختم على الحجر ، ثم يسجد للجميع أمام المنبح ويقلوه ثم يخرجوا خارج الهيكل من الجهة اليسرى كما رجع للتلاميذ مع النسوة وتركوا المسيح فى القبر وهنا يفضل تخفيف الإضاءة فى الهيكل لأن النهار قد عبر وحل المساء . (١١٧)

تمثيل القيامة المجيدة

- يدخل الكهنة والشماسة داخل الهيكل ، ثم يقفل الباب ، وتطفأ جميع الأنوار - ويقف شماسان خارج الباب ، ويتكئان بقولهما :
- أكرستوس أنيستى (المسيح قام) ثلاث مرات ، وكل مرة يجاوبهما كبير الكهنة من الداخل يسوس أنيستى (يسوع قام)
- ثم يقول الشماسان من الخارج (بالمرى) : " المسيح قام " ثلاث مرات ، فيجاوبهما كبير الكهنة فى كل مرة : " بالحقيقة قام " .
- وأخيرا يقول الشماسان : " افتحوا أيها الملوك أبوابكم ، وارتفعى أيتها الأبواب الدهرية " مرتين ، ولا يجاوبهما كبير الكهنة بشيء .
- وفى المرة الثالثة يقولان " افتحوا أيها الملوك أبوابكم ، وارتفعى أيتها الأبواب الدهرية ليدخل ملك المجد ، فيسألهما كبير الكهنة من الداخل بقوله : من هو ملك المجد ؟ فيجيبانه بقولهما : الرب العزيز القوى الجبار القاهر فى الحروب هو ملك المجد (١١٨) ويقرعان باب الهيكل ، ويفتح الباب ، وتضاء الأنوار .
- بعد تمثيل القيامة المجيد وفتح الأبواب ، يطوف الكهنة والشماسة الهيكل ثلاثة مرات حاملين أيقونة القيامة والصلبان والمجامر والشموع - كذلك الكنيسة ثلاث مرات - ثم يصعدون إلى الهيكل ويدورون حوله مرة واحدة وهم يرتلون " اكرستوس أنيستى " (١١٩) .

و جدير بالذكر أن هذه الطقوس الدينية القبطية التى أوردناها سابقا و إن كانت تحمل فى داخلها ظاهرة مسرحية إلا أننا لا نستطيع اعتبارها سامرا شعبيا ذلك لأنها تعتمد على نصوص دينية محفوظة ، والحوار بها ليس تلقائيا و لا يخضع للارتجال .

ثانيا : ظاهرة السامر الشعبى المرتبطة بالأعياد الدينية القبطية الشعبية

تظهر ظاهرة السامر الشعبى بوضوح خلال الاحتفالات القبطية الشعبية المتمثلة بالأعياد الدينية .

١ - عيد النيروز :

ويقول عنه المقرئى فى خطبته " أنه أول السنة القبطية بمصر وهو أول يوم من توت وسنتهم فيه إشعال النيران ولتراش بالماء وكان من مراسم لهو المصريين قديما وحديثا .. والنيروز فى اللسان السريانى العيد " (١٢٠) . قال الحافظ أبو القاسم على بن عساکر فى تاريخ دمشق عن ابن عباس رضى الله عنهما قال: " إن فرعون لما قال للملأ من قومه إن هذا الساحر عليم قالوا له ابعث إلى السحرة فقال فرعون لموسى يا موسى اجعل بيننا وبينك موعدا لا تخلفه نحن ولا أنت " قَالَ مَوْعِدُكُمْ يَوْمَ الزَّيْنَةِ وَإِنْ يُخْشِرَ النَّاسُ ضُحَى (١٢١) قال ووافق ذلك يوم السبت فى أول يوم السنة وهو يوم النيروز (١٢٢) وقد اختلفت الآراء فى يوم الزينة ، " فقيل هو يوم عيد كان لهم يتزينون ويجمعون فيه ، قال قتادة والسرى وغيرهما ، وقال سعيد بن المسيب : يوم سوق كان لهم يتزينون فيها . وقال الضحاک : يوم السبت . وقيل يوم النيروز ، ذكره الثعلبى وقيل : يوم يكسر فيه الخليج ، وذلك أنهم كانوا يخرجون فيه يتفرجون ويتزفون " (١٢٣)

وقد قال القاضى الفاضل : " فى متجددات سنة أربع وثمانين وخمسائة يوم الثلاثاء

رابع عشر رجب يوم النيروز القبطى وهو مستهل توت وتوت أول سنتهم وقد كان بمصر فى الأيام الماضية والدولة الخالية [يعنى دولة الخلفاء الفاطميين] من مراسم بطالاتهم ومواقيت ضلالاتهم فكانت المنكرات ظاهرة فيه والفواحش صريحة فيه ويركب فيه أمير موسوم بأمير النيروز ومعه جمع كثير ويتسلط على الناس فى طلب رسم رتبة ويرسم على دور الأكابر بالجمال الكبار ويكتب مناشير ويندب مرسمين كل ذلك يخرج مخرج الطير ويقع بالميسور من الهبات . " (١٢٤)

١- عيد الغطاس :

وموعده في الحادى عشر من شهر " طوبة " (الثامن عشر أو التاسع عشر من يناير) تخليداً لذكرى عماد المسيح . ويقول غنة ادوارد لين عام ١٨٣٣ م :
" يقيم كافة الأقباط بمناسبة ليلة الغطاس احتفالاً فريداً ، بيد أن هذا الاحتفال لا يشمل اليوم سوى القلة القليلة منهم المقيمين في العاصمة بعكس الأقباط في سائر المناطق الأخرى ويقتصر الاحتفال بالغطاس على الرجال . ويبادر الرجال احتفالاً بعماد المسيح - صغاراً وكباراً - إلى الغطس في الماء ويتوفر في بعض الكنائس حوض كبير مخصص لمثل هذه المناسبة ويقوم الكاهن بمباركة الماء أولاً ، والمادة الشائعة بين الأقباط الاحتفال بهذه المناسبة في النهر وسكب بعض الماء المقدس من للكنيسة فيه قبل الغطس (ويعتبرون هذه الطريقة الاحتفالية تسليية أكثر منها طقساً دينياً) .. وكانت الصلوات ترفع في الكنائس عشية الاحتفال : فيبارك الكاهن الماء في جرن المعمودية ثم يطوى فوطة ويبلى طرف منديل بالماء المقدس ويمسح (أو بالأحرى يلمس) به أقدام كل المصلين المحتشدين (تمثيلاً) لذكرى غسل المسيح أرجل الحواريين . " (١٢٥)

أما الملكانيون فإنهم كانوا يحتفلون بتكريس الغطاس بطريقة مختلفة إلى حد ما ، حيث تجرى مباركة صليب صغير ملفوف بأوراق الزيتون أو غيرها من الأشجار المؤرقة ، ويلقى به في نهر أو غير ذلك من المياه الجارية بعد إجراء صلوات القدس على الماء بمعرفة الأسقف . ويلبس الأسقف ورجال الاكليروس ملابس الخدمة ويسيرون إلى ضفة النهر وخلفهم جموع الناس وعندما يلقي الصليب في الماء ، يندفع عدد من الناس لغمر أنفسهم في النهر ، ويدور صراع للحصول على الصليب ، لأنهم يؤمنون بأن من يحصل على هذا الصليب ينال البركة طوال العام المقبل ، وتوجد في بور سعيد كنيسة ملكانية يؤمها أتباع هذا المذهب ، (وقد شاهد بتلر إجراء هذا الاحتفال عام ١٨٨٤م) على رصيف الميناء لعدم توفر مصدر للماء العذب . " (١٢٦)

وتعود هذه العادة بالاحتفال بعيد الغطاس إلى أقدم العصور المسيحية . " ويقال أن المسيحيين الأوائل الذين كانوا يعيشون بالقرب من نهر الأردن كانوا يحيون هذا العيد بالاستحمام في نهر الأردن ، ويتزاحمون حول المكان الذي قيل أن السيد المسيح قد تعمّد

فيه . كذلك كان من واجبات الحاج القبطى عند زيارته لبيت المقدس ، أن يستحم فى نهر الأردن . " (١٢٧)

٣ - عيد : أحد الشعانين :

وهو من الأعياد ذات الأثر الشعبى البهيج ، " ويطلق عليه "أحد السف" وهو الأحد السابق لأحد القيامة . وفيه يحتفل الشعب بذكرى دخول المسيح إلى أورشليم راكباً على جحش ، ذلك الاستقبال الاحتفالى الذى رفع الشعب فيه سعف النخيل وأغصان الزيتون

ويكرر الأقباط هذه الذكرى بحمل سعف النخيل وأغصان الزيتون إلى الكنائس لحضور قداس العيد . وعادة تحية القادمين بالسعف كانت معروفة فى مصر الفرعونية أيضاً" (١٢٨).

ويمسك الحاضرون داخل الكنيسة فى أيديهم " عروسة أحد السف " وهى تصنع من سعف النخيل على هيئة الصليب ، وعند رفعها أثناء الطقوس الدينية يتبارك بها جميع الحاضرين ، ويبارك العروسة أحد القس وذلك برش الماء المقدس على الذين يمسكون بها فتحدث لهم البركة (١٢٩). و جدير بالذكر أن معظم هذه الاحتفالات الشعبية قد توقفت الآن .

ثالثاً : البحث عن ظاهرة السامر الشعبى فى الموالد القبطية

يوجد تشابه كبير بين المعتقدات الإسلامية ، والمعتقدات المسيحية ، بالنسبة للأولياء والقديسين ، والكرامات والمعجزات التى تنسب لكل فريق . إن مظاهر التقديس والاحتفالات الدينية تضرب بجذورها فى الإرث الحضارى المصرى القديم لكل من الأقباط والمسلمين . " وتختصر مرتبة " القداسة " لدى الكنيسة المصرية فى الشهداء والرهبان ، والسلطة الدينية المركزية للأقباط ، الممثلة فى بابا الاسكندرية وبطيريك الكرازة المرقسية ، له وحده حق التصديق على إعلان القديسين الجدد ، وتوجد قاعدة لها استثناء واحد فقط فيما يخص البابوات ، وهى أن القديس لا يدرج فى قائمة القديسين (السينكساريوم) إلا بعد مضى خمسين عاماً من تاريخ انتقاله إلى " الأمجاد السماوية " فإذا تم تصديق البابا على قداسه ، طبقاً للقواعد الثابتة ، يعلن ذلك بين جماهير الأقباط فى جميع أنحاء البلاد ، وتوضع رفاته بإحدى الكنائس ، حتى يمكن للمؤمنين المسح بأيديهم

على صندوق الرفات فينالون البركة المنشودة " (١٢٠) وكلما أشتهر قديس أو شهيد فى منطقة أو مدينة ، يتوافد على كنيسة تلك المدينة جموع كثيرة من الأقباط للاحتفال بذكره " وقد عرفت أعياد القديسين المزدحمة هذه فى العصر العربى قياساً باسم الموالد . وهو أسم لا ينطبق على الواقع . لأن الاحتفال غالباً يكون بذكرى استشهاده أو موت القديس ، وهو اليوم الذى أتم فيه البطل جهاده ، ولا يهم الكنيسة يوم الولادة فإنه يوم لا يقترن بشئ من البطولة أو الأعجاز . وقد بدأت مثل هذه الاحتفالات أصلاً على أساس تكريم القديس برفع الصلوات وإقامة القداسات وقراءة سيرته بالتفصيل للتشبه بقدوته الصالحة ثم بتقديم النذور من شموع وبخور إلى جانب نحر الذبائح لإطعام الفقراء والمحتسجين ، ثم انحرفت هذه الاحتفالات عن طبيعتها الدينية البسيطة إلى مظاهر مادية تجارية " (١٢١) تهدف إلى التسلية والمرح بأشكال مختلفة قد تكون مبتدعة أو مأخوذة من الماضى ، ولهذا ظهرت مواكب خاصة بالقديسين " وتحاول الجماعات المسيحية فى موالد القديسين القيام ببعض المشاهد الخاصة التى تختلف عن مواكب المسلمين ، وهذه عبارة عن جماعات تتشد بعض التراتيل الدينية تسير فى الشوارع المحيطة بكنيسة القديس إلى أن تصل إلى مدخل الكنيسة ثم تتجه إلى صورة القديس وهى مستمرة فى ترتيلها . كما يقام أيضاً فى هذه المناسبة مواكب خاصة بالأطفال الذين يتم تعميدهم وهم يرتدون الملابس البيضاء ذات الصلبان النمشفولة، ويحمل الأطفال الذين يسرون بهم فى الشوارع المهمة وسط جماعة من الأكارب وبعض رجال الدين المسيحى بالإضافة إلى فرقة موسيقية تستخدم بعض الآلات الموسيقية الشعبية وبعض الآلات للنحاسية. " (١٢٢)

موكب عيد الشهيد: (من الأعياد القبطية القديمة)

إن ارتباط المصريين بالنيل فى جميع العصور أمر متفق عليه ، ويحدثنا المقرئ فى خطبه عن عيد الشهيد فيقول : " وما كان يعمل بمصر عيد الشهيد وهو اليوم الثامن من بشنس أحد شهور القبط ، ويزعمون أن النيل بمصر لا يزيد فى كل سنة حتى يلقى النصارى فيه تابوتا من خشب فيه إصبع من أصابع أسلافهم الموتى ، ويكون ذلك اليوم عيداً ترحل إليه النصارى من جميع القرى ويركبون فيه الخيل ويلعبون عليها ، ويخرج عامة أهل القاهرة ومصر على اختلاف طبقاتهم فى موكب عظيم الشأن وينصبون الخيم على شواطئ النيل وفى الجزائر ولا يبقى مذن ولا مخنية ولا صاحب لهو ولا رب

لمحوب...إلا ويخرج لهذا العيد فيجتمع عالم عظيم لا يحصيهم إلا خالقهموكان اجتماع الناس لعيد الشهيد دائما ناحية شبرا من ضواحي القاهرة " (١٣٢) ، حيث يوجد بها دير قديم باسم الشهيد (أنبا يحنس) وبه صندوق صغير من الخشب ودخله إصبع الشهيد - يحملونه في موكب إلى شاطئ النيل - ثم يخرجون الإصبع من الصندوق ويغسل في النهر وهنا التفتاة إلى أوزيريس نفسه، وسميت شبرا للخيمة أو الخيام إشارة إلى ما كان بها من خيام منصوبة على شاطئ النيل أثناء هذا الاحتفال. (١٣٤)

"وقد أبطل الاحتفال بعيد الشهيد في عام ٧٠٣ هـ ولمدة ست وثلاثون عاماً، ثم عاد عام ٧٣٨ هـ ثم أبطل ثانية ثم أُحرق التابوت الملك الصالح بن محمد بن قلاوون عام ٧٥٥ هـ. " (١٣٥)

الميمر:

من العادات العائلية القديمة في الصعيد، الأمسيات التي يسمونها "الميمر"، والميمر معناه السيرة. فإذا كان على عائلة نذر ما لأحد القديسين، أو مناسبة فرح وشكر لشفاء مريض أو توفيق شخص في تجارته أو عمله أو الخروج من ضيقة أو شر محيط، احتفلت العائلة بدعوة الجيران والأقارب والفقراء ومرتل الأبحان الكنسية إلى سهرة يجلسون فيها في حلقة يتوسطها من يقرأ سيرة (ميمر) أحد القديسين. وكلما وصلوا إلى فصل جديد في السيرة أو نقطة بطولة، يتوقفون عن القراءة يأخذون في ترتيل المدايح الشعبية في تهليل وبهجة. ويتبارى مرتلو الأبحان في ارتجال مقطوعات شعرية يسمونها "الأرباع" (أي أربعة أبيات) " (١٣٦)، وتدور معاني هذه القصائد حول المناسبة التي يحتفلون بها. وتدخل فيها ألفاظ أو أبيات باللغة القبطية لأن القصائد كانت تلقى قديما باللغة القبطية. ويدخل فيها أيضا تفسير للكتاب المقدس وحض على الفضيلة. وكلما أعجب الحاضرون بقطعة يجزلون المعطاء (النقطة) على المرتل (وهو غالبا ضريز) وهكذا يقضون سهرتهم ،وهذه الاجتماعات تعتبر في نفس الوقت وسيلة من وسائل الترفيه الشعبي الروحي. (١٣٧) "ومن أشهر القصص الشعرية التي كانت تقدم، قصة أرشيليدس الراهب الذي رفض مقابلة أمه وقاء لنذر قطعه على نفسه ألا يرى امرأة. وهي قصيدة طويلة جدا على شكل حوار تظهر فيه براعة التمثيل وقوة التأثير، والقصيدة تمس ناحية حساسة من المشاعر الإنسانية. " (١٣٨)

إذن أين تكمن ظاهرة السامر الشعبي المسرحية فى مصر القبطية؟

للإجابة على هذا السؤال يجب أن نعود إلى ظاهرة السامر الشعبي فى مصر الفرعونية التى ظهرت فى الموكب والاحتفالات الشعبية الدينية مثال موكب الإله آمون وموكب إيزيس وأوزيريس وموكب وفاء النيل وعيد السد. وجميعها تحكى عن طريق التجسيد قصص الآلهة وعلاقتها بالبشر، سواء تمت هذه الاحتفالات المسرحية داخل المعبد بواسطة الكهنة مع مشاركة محدودة من الشعب، أو خرجت إلى خارج المعبد على يد (ايخرنفرت) فتعاظم دور الشعب فيها.

إن فكرة تقريب الدين إلى الشعب عن طريق التمثيل ظهرت بقوة فى مصر الفرعونية ثم اختفت فى ظل تداخل الثقافة الإغريقية والرومانية لتعود مرة ثانية فى مصر القبطية داخل الكنيسة بل و خرجت منها. "وكلمة كنيسة معناها جماعة، أى "جماعة المؤمنين". ويطلق هذا الاسم اصطلاحاً أيضاً على المكان الذى يجتمع فيه المسيحيون مهما كان هذا المكان. ففى فجر المسيحية، قبل أن تبنى الكنائس والكاتدرائيات، كان يطلق اسم الكنيسة على البيوت التى يجتمع فيها الشعب للعبادة والصلاة. " (١٢٩) فالكنيسة فى مصر القبطية أخذت مكان المعبد الفرعونى، ولعبت نفس الدور الذى كان يلعبه بنفس المفردات: (مكان محدد - كاهن - طقس - شعب) والشعب هنا متفرج ومشارك أيضاً، والطقس هو تجسد حى ولو بالرمز لأحداث دينية متعلقة بفداء وعذاب السيد المسيح.

إن هذه الطريقة فى العبادة المتمثلة فى القداس والصلوات التى تجسد تقديم الحمل و صلب السيد المسيح والدفن ثم القيامة تم ابتداعها خصيصاً من أجل جذب انتباه الحاضرين فلا تصبح الصلاة مجرد الاستماع إلى كلمات وأدعية فقط، ولكن فرجة ومعاشة تدخل على النفس الخشوع المزوج بالبهجة والمتعة، ولهذا فلا غرابة فى أننا نجد كتاب (الخلواجى المقدس) الذى يحتوى على القداسات الإلهية التى تلتزم بها بطريركية الأقباط الأرثوذكس فى مصر، يضم الكثير من المشاهد المسرحية الرمزية، بل أن هناك فى ص ٢٩٢ فصل "الأعياد" عنوان رئيسى فى منتصف الصفحة مكتوب صراحة "تمثيل القيامة المجيدة" حيث يتم فى هذا الجزء شرح مطول لمسرحية قيامة السيد المسيح، وقد قدمنا جزء منها ضمن متن هذه الدراسة (١٤٠).

ولم تكتفى هذه الظاهرة المسرحية بالعيش داخل الكنيسة، بل خرجت إلى الهواء الطلق ، حيث اكتسبت كثير من حرية الارتجال فالتربت من شكل السامر الشعبي الذى نشده فى هذه الدراسة ، وها نحن نرى المشهد التالى فى عيد النيروز حيث نشاهد رجلا على حمار بعد أن يلبس ملابس غريبة مبهجة تدعو إلى السخرية والضحك وقد أطلق على نفسه اسم أمير النيروز معه جمع كثير يمثلون الحاشية، ويتسلط هذا الأمير على الناس ويطلب منهم (بشكل تمثيلى كوميدى) بعض الرسوم والضرائب ويصدر القرارات ويكتب المناشير ويندب السفراء، ويعيش معاشة كاملة دور الأمير الحاكم الظالم المجنون، من أجل إدخال المتعة والبهجة على للمشاهدين الذين يتبمونونه ، يحدث كل هذا وهو راكب فوق حمارة يأمر أوعوانه بكتابة جمل مضحكة على دور الأكابر التى يمرون عليها.

أما الملكانيون فى عيد الفطاس فقد كانوا جميعا بما فيهم الأسقف ورجال الأكليروس، يتركون الكنيسة ويمارسون طقس الفطاس فى النهر وذلك بعد إجراء القداس على الماء بمعرفة الأسقف . إن خروج الطقس خارج الكنيسة عمل على إكسابه شعبية خاصة وجدية أكثر فى تمثيل ذكرى عماد المسيح.

وكذلك الحال بالنسبة لعيد "أحد الشعانين" الذى يبدأ من خارج الكنيسة وفيه يحتفل الشعب بذكرى دخول المسيح إلى أورشليم راكبا على جحش، وذلك بمحاولة تمثيل ذكرى استقبال المسيح رافعين فى أيديهم سعف النخيل وأغصان الزيتون.

ثم جاءت الاحتفالات بموالد القديسين والشهداء لتكسب هذه الظاهرة المسرحية شعبية أكثر وحرية فى الحذف والإضافة ذلك لابتعادها عن القداصات الإلهية المحددة من بطريركية الأقباط الأرثوذكس والمطبوعة فى كتاب الخولاجى المقدس المقرر على جميع الكنائس القبطية الأرثوذكسية فى مصر.

فلو نظرنا إلى موكب عيد الشهيد، نجدته أقرب كثيرا إلى عيد وفاء النيل الفرعونى منه إلى طقس دينى قبطى، وهنا يأخذ التابوت المحتوى على إصبع الشهيد الدور الذى كان يلعبه تمثال حابى (اله النيل) ، وبمجرد غسل إصبع الشهيد فى ماء النيل يحدث للفيضان، ويعم الخير ، نفس الذى كان يحدث عند وضع تمثال للنيل فى ماء النهر على الفور يتم الزواج ويحدث الفيضان.

وأخيرا يأتي (الميمر) الذى يذكرنا بشمراء السيرة الهلالية الذين كانوا يتمتعون للمشاهدين فى ليالى الصيف الدافئة بالحكى والغناء عن أبو زيد الهلالي سلامة والزناى خليفة، وبين لحظة والأخرى نجد الشاعر يتقمص صوتا وأداء شخصية أبو زيد أو الزناى ، وكذلك الحال بالنسبة لرواة (الميمر) فهم يقصون عن القديس أو الشهيد بطريقة شائقة تدخل على الحاضرين المتعة والبهجة والشجن.

"وجدير بالذكر أنه يوجد كتاب يسمى (السنكسار) وهو يضم سير الآباء القديسين. ويحوى قصصا دينية تصور لنا النواحي الاجتماعية فى العصر الذى عاش فيه الآباء أصحاب التراجم" (١٤١) .

هوامش الفصل الأول

- (١) جون ولسون، الحضارة المصرية، ترجمة احمد فخرى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٣٥١
- (٢) فاروق احمد مصطفى، الموالد الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ط ٢، ١٩٨١، ص ٧٤
- (٣) انظر، ياروسلاف تشرنى، الديانة المصرية القديمة، ترجمة احمد قدرى، هيئة الآثار المصرية للقاهرة، ١٩٨٧، ص ١٧٣
- (٤) سليم حسن، "الحياة الدينية وأثرها على المجتمع"، الديانة المصرية وأصولها، فى تاريخ الحضارة المصرية .
- (٥) العصر الفرعونى، المجلد الأول، ص ٢٥٨، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة .
- (٦) انظر، نعمات أحمد فؤاد، النيل فى الألب الشعبى، الهيئة العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، القاهرة، سنة ١٩٧٣، ص ١٢٧
- (٧) ياروسلاف تشرنى، الديانة المصرية القديمة، مرجع سابق، ص ١٧٣ .
- (٨) سيأتى تفصيل ذلك فى الفصل الثانى من الباب الأول .
- (٩) ياروسلاف تشرنى، الديانة المصرية القديمة، مرجع سابق، ص ١٧٣ .
- (١٠) انظر، سيد محمود القمنى، أوزيريس وعقيدة الخلود فى مصر القديمة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة، سنة ١٩٨٨ ص ٨٣ .
- (١١) هيام أبو حسين، " المسرح المصرى القديم "، فصول، القاهرة ١٩٨٢، المجلد الثانى العدد الثالث، ص ١٥
- (١٢) انظر، سيد محمود القمنى، مرجع سابق، ص ٨٣ .
- (١٣) انظر، هيام أو حسين، مرجع سابق، ص ١٦
- (١٤) عمر دسوقي، المسرحية، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٨٣ .
- (١٥) أنولف إرمان، ديانة مصر القديمة، ترجمة د. محمد عبد المنعم أبو بكر، محمد أنور شكرى، مصطفى البابى الحلبي، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٤٢٠ .
- (١٦) انظر، ياروسلاف تشرنى، مرجع سابق، ص ١٧٥ .
- (١٧) شلدون تشينى، تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة، ترجمة: درينى خشبة، مكتبة الأدباء، القاهرة، ص ٣٤-٣٥

- (١٨) نفسه ، ص ٣٦
- (١٩) انظر ، المرجع السابق ، نفس الصفحة .
- (٢٠) ايتين دريوتون ، مرجع سابق ، ص ١٩،٢٠
- (٢١) " بوزيريس " مدينة قديمة في وسط الدلتا ، موقعها جنوب " سمفوب " وتسمى الآن " أبو صيربنا "
- (٢٢) محمد صقر خفاجة " هروثوت يتحدث عن مصر " ، دار القلم القاهرة ، ١٩٩٦ ص - ١٦٤
- (٢٣) نفسه ، ص ١٦٥
- (٢٤) نفسه ، ص ١٦٥ ، ١٦٦
- (٢٥) الملايكت معدن أخضر اللون .
- (٢٦) انظر ، Thevenot , Relation d'un voyage au Levant , p.301
- (٢٧) ياروسلاف تشرنى ، مرجع سابق ص ١٧٦ ، ١٧٧ .
- (٢٨) انظر ، ياروسلاف تشرنى ، الديانة المصرية القديمة ، مرجع سابق ، ص ١٧٧ .
- (٢٩) باسكال فيرنوس ، جان يويوت ، موسوعة الفراعنة ، ترجمة محمود ماهر طه ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٩٠ - ص ٢٨٠ .
- (٣٠) انظر ، ياروسلاف تشرنى ، مرجع سابق ، ص ١٧٧
- (٣١) انظر ، ياروسلاف تشرنى ، مرجع سابق ، ص ١٧٧ - ١٧٨ .
- (٣٢) باسكال فيرنوس - جان يويوت ، موسوعة الفراعنة ، مرجع سابق ص ٢٨١ .
- (٣٣) انظر ، عدنان بن ذريل ، التفسير الجدلى للأسطورة ، مطابع ألف باء الأديب ، دمشق ، ١٩٧٣ ، ص ٣٨
- (٣٤) انظر ، عبد المعطى شعراوى ، " المسرح المصرى المعاصر " - أصله وبدايته ، الألف كتاب (الثانى) رقم ٢٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٢١ - ٢٢
- (٣٥) انظر ، محمد مندور ، فنون الألب العربى ، الفن التمثيلى ، المسرح ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ٩ - ١٣
- (٣٦) إسماعيل مظهر ، مصر فى قيصرية الاسكندر المقدونى ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٣٧ ، ص ٨
- (٣٧) انظر ، إبراهيم نصحي ، " مصر فى عصر البطالمة " ، تاريخ الحضارة المصرية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ج ٢ ، ص ٤ .

- (٣٨) إسماعيل مظهر ، مرجع سابق ، ص ١٥ .
- (٣٩) نفسه ، ص ١٦ .
- (٤٠) انظر ، ابراهيم نصحي ، مرجع سابق ، ص ٤٥ ، ٤٠ .
- (٤١) نفسه ، ص ٦
- (٤٢) انظر ، ابراهيم نصحي ، مرجع سابق ، ص ٣٠ ، ٣١
- (٤٣) رشدي صالح ، المسرح العربي ، مطبوعات الجديد ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، العدد الرابع ، ص ١٥ ، ١٦ .
- (٤٤) نادية رؤوف فرج ، يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ٤٩ .
- (٤٥) انظر ، Lindsay, Jack, Leisure & Pleasure in Roman Egypt P.62 , 1965
- (٤٦) انظر ، صفحة ٤٠٩ من قاموس أكسفورد للمسرح مادة اليونان - العصر الهليني .
- (٤٧) رشدي صالح ، مرجع سابق ، ص ١٧ .
- (٤٨) رشدي صالح ، مرجع سابق ، ص ١٨ .
- (٤٩) انظر ، ابراهيم نصحي ، مرجع سابق ، ص ٧٨ .
- (٥٠) ابراهيم نصحي ، "مصر في عصر البطالمة" ، مرجع سابق ص ٢٨ .
- (٥١) انظر ، Lindsay, Jack , Leisure & Pleasure in Roman Egypt, P235 , 1965
- (٥٢) صبحي شفيق ، "الكوميديا ديلارتى ولدت في مصر الفرعونية" ، أخبار الألب ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، العدد ١٥٧ ، ص ٢٨ .
- (٥٣) نفسه
- (٥٤) المرجع السابق ، الصفحة نفسها
- (٥٥) نفتالى لويس ، مصر الرومانية ، ترجمة نفوزى مكاي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص ١٩-٢٠ .
- (٥٦) انظر ، المرجع السابق ، ص ٢٥ - ٢٦
- (٥٧) وهي تقع في مركز نقرش بمحافظة البحيرة بجوار دمنهور ... وذلك بمقارنة الخريطة ص ٣٦٧ لمصر
- (٥٨) للقيمة الموجودة في كتاب "مصر والشرق الأدنى القديم" ، نجيب ميخائيل إبراهيم ، مؤسسة المطبوعات الحديثة ، القاهرة ، ١٩٦٠ .

- (٥٩) نفتالى لويس ، مرجع سابق ص ٣٦ .
- (٦٠) انظر ، ابراهيم نصحي ، مرجع سابق ص ١٣٠ .
- (٦١) انظر ، نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ٣٨ .
- (٦٢) انظر ، المرجع السابق ، ص ص ٣٩ ، ٤٠ .
- (٦٣) نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ٤٢ .
- (٦٤) نفسه ، ص ٤٣ .
- (٦٥) نص القواعد ... انظر ص ٤٤ من المرجع السابق .
- (٦٦) هرموبولس : كانت تقع شمال مركز ملوى بمحافظة المنيا حالياً الأشمونيين.
- (٦٧) تحوت : هو اله القمر ، رسول الآلهة ، ورب فن الكتابة ، ووسيط فى الصراع بين 'حورس' و 'ست' رمز إليه بالطانر 'أبيس' وأحياناً بالقرود كان مركز عبادته مدينة الأشمونيين) انظر ياروسلاف تشرنى الديانة المصرية القديمة، مرجع سابق ص (٢٣٧
- (٦٨) نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ٤٨ ، ٤٩ .
- (٦٩) انظر ، نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ١٠٣ .
- (٧٠) محمد صقر خفاجة ، هرودوت يتحدث عن مصر، مرجع سابق ص ٢٨٩ .
- (٧١) انظر ، نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ١٠٣ .
- (٧٢) نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ١٠٣ - ١٠٤ .
- (٧٣) ابراهيم نصحي ، مرجع سابق ، ص ٣٦ .
- (٧٤) نفتالى لويس ، مرجع سابق ص ١٠٤ .
- (٧٥) نفسه ، ص ١٧٩ .
- (٧٦) انظر ، نفسه ، ص ١٠٥ .
- (٧٧) اوكسيرنخوس : حالياً تسمى البهنسا وهى تقع غرب بنى مزار فى محافظة المنيا (انظر خريطة 'بنى سويف إلى أخميم' ، نجيب ميخائيل ابراهيم ، مصر ، الشرق الأدنى القديم ، مرجع سابق، ص ٣٦٨ .)
- (٧٨) نفتالى لويس ، مرجع سابق ص ٤٨ .
- (٧٩) فى عام ١٩١٣ - ١٩١٤ عثرت بعثة أثرية فى باتوبولس (أخميم حالياً بمحافظة سوهاج) على بريدات كتبت
- (٨٠) عام ٢٠٠م كانت المصدر الوحيد للمسرحية الهزلية التى وصلتنا كاملة من تأليف ميناندر ، (انظر نفتالى لويس ، مرجع سابق ص ٧٢) .

- (٨١) انظر ، نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ١٢٤، ١٢٣ .
- (٨٢) انظر ، نفسه ، ص ١٧٤
- (٨٣) نفسه ، ص ١٧٥
- (٨٤) صبحى شفيق ، مرجع سابق ، ص ٢٩ .
- (٨٥) مدينة بمحافظة المنوفية .
- (٨٦) صبحى شفيق ، مرجع سابق ، ص ٢٩ .
- (٨٧) انظر ، نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ٢٣٠ .
- (٨٨) نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ٢٣٠ .
- (٨٩) نفسه ، ص ٢٣١ .
- (٩٠) نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ٢٣٢ .
- (٩١) انظر ، رؤوف حبيب ، لؤلؤ المتحف القبطى ، مصلحة الآثار المصرية ، سنة ١٩٦٦ ، صفحة ك .
- (٩٢) السيد الباز العربى ، مصر البيزنطية ، دار النهضة العربية ، للقاهرة ، سنة ١٩٦١ ، ص ٨ .
- (٩٣) رؤوف حبيب ، مرجع سابق ، صفحة م .
- (٩٤) ألفريد . ج . بتلر ، الكنائس القبطية القديمة فى مصر ، ترجمة : ابراهيم سلامة لبراهيم ، الألف كتاب الثانى ، ج ١ ، الهيئة العامة للكتاب ، للقاهرة ، ١٩٩٣ ، ص ١٩ .
- (٩٥) رؤوف حبيب ، مرجع سابق ، صفحة م .
- (٩٦) انظر ، نفتالى لويس ، مرجع سابق ، ص ١١٩ - ١٢٠ .
- (٩٧) فيكتور جرجس عوض الله ، اللوحات المصورة بالمتحف القبطى ، مصلحة الآثار ، سنة ١٩٦٥ ص ٢٠-٢١ .
- (٩٨) انظر ، رؤوف حبيب ، مرجع سابق ، ص ٧ .
- (٩٩) عبد الرحمن صدقى ، المسموح فى العصور الوسطى الدينى والهزلى ، دار الكتاب العربى ، للقاهرة ، سنة ١٩٦٩ ، ص ٣٦ .
- (١٠٠) عبد الرحمن صدقى ، مرجع سابق ، ص ٣٧ .
- (١٠١) وهو البابا الرابع والعشرين فى أعداد البطارقة الملقب بممود الدين ، وقد أقر هذه الصلاة سنة ٤٣١ م . (خورس الشماسية ، طقس القداس الإلهى ، بطريكية الأقباط الأرثوذكس ، كنيسة القديسة للعرء مريم بالوجوه شبرا طبعة ١٩٩٣ ، ص ٢٦) .

- (١٠٢) قداس القديس كيرلسالخلاوي المقدس مكتبة المحبة القاهرة ، بدون تاريخ ، ص ١٨٢ .
- (١٠٣) المصدر السابق ، ص ١٨٦
- (١٠٤) فإن قدمت قربانك إلى المذبح وهناك تذكرت أن لأخيك شيئاً عليك فاترك هناك قربانك قدام المذبح .
- (١٠٥) وانهب أولاً اصطلاح مع أخيك حينئذ تعالى وقدم قربانك .(انجيل متى ، الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس ، القاهرة ، سنة ١٩٧٠ ، ص ٨ ج ٩ الإصحاح الخامس ، آية ٣٣ ، ٣٤) .
- (١٠٦) انظر ، خورس الشماسية ، طقس القداس الالهى ، مرجع سابق ، ص ٢٨ .
- (١٠٧) قداس القديس كيرلس ، الخلاوي المقدس، مصدر سابق ، ص ١٨٦
- (١٠٨) البابا شنودة الثالث ، اللاهوت المقارن ، الجزء الأول ، الكلية الاكليريكية للأقباط الأرثوذكس ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، سنة ١٩٩٢ ، ص ١٤٦ .
- (١٠٩) قداس القديس كيرلس ، مرجع سابق ، ص ١٨٧ - ١٨٨ .
- (١١٠) خورس الشماسية، مصدر سابق ص ٢٩
- (١١١) قداس القديس كيرلس، مصدر سابق. ص ١٨٧ ، ١٨٨
- (١١٢) البابا شنودة الثالث، مصدر سابق ص ١٦٤ ، ١٦٥
- (١١٣) قداس القديس كيرلس ، مصدر سابق ، ص ١٨٨
- (١١٤) خورس الشماسية، مصدر سابق ص ٢٩
- (١١٥) قداس القديس كيرلس ، مصدر سابق. ص ١٨٩
- (١١٦) انظر ، خورس الشماسية، مصدر سابق ص ٢٧
- (١١٧) قداس القديس كيرلس ، مصدر سابق. من ص ١٨٩ : ٢٠٩
- (١١٨) انظر ، انجيل متى ، الكتاب المقدس ، الإصحاح السابع والعشرون ، آية ٥٤ .
- (١١٩) انظر ، اللاويين ، الكتاب المقدس، الإصحاح الأول، آية ٤ .
- (١٢٠) انظر ، خورس الشماسية ، مصدر سابق ، ص ١٥ - ١٦ .
- (١٢١) انظر ،المصدر السابق ، ص ١٧ - ١٩
- (١٢٢) المزمور الرابع والعشرون لداود ، الكتاب المقدس، المزمور ٢٤ ، آية ٨ .
- (١٢٣) الخلاوي المقدس، مصدر سابق، ص ٢٩٢ .
- (١٢٤) المقرئى، المواعظ والاعتبار يذكر الخطط والآثر، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة، بدون تاريخ ، الجزء الأول، ص ٢٦٧ .

- (١٢٥) القرآن الكريم، سورة طه ، آية ٥٩
- (١٢٦) المقرئى ، مرجع سابق ص ٢٦٨
- (١٢٧) القرطبى، الجامع لأحكام القرآن الكريم، دار الريان للتراث، القاهرة، بدون تاريخ ،
الجزء السادس، ص ٤٢٥٣
- (١٢٨) المقرئى ، مرجع سابق ص ٢٦٩
- (١٢٩) إندوارد وليم لين، عادات المصريين المحنثين، ترجمة: سهير دسوم، مكتبة منبولى
القاهرة، ١٩٩١ ، ص ٥٥٦ ، ٥٥٧ .
- (١٣٠) ألفريد . ج. بتلر، الكنائس القبطية القديمة فى مصر، ترجمة: إبراهيم سلامة إبراهيم،
الألف كتاب الثانى، القاهرة ، ١٩٩٣، الجزء الثانى ص ٢٦٧.
- (١٣١) ألفريد . ج. بتلر، الكنائس القبطية فى مصر، الجزء الثانى، مرجع سابق، ص ٢٦٦،
٢٦٧.
- (١٣٢) مراد كامل، حضارة مصر فى العصر القبطى، دار العلم العربى، القاهرة ، بدون تاريخ،
ص ١٨٧.
- (١٣٣) انظر ، عبد الغنى النبوى للشال، عروسة المولد، دار الكتاب العربى للطباعة
والنشر، القاهرة ، سنة ١٩٦٧، ص ٨٢، ٨٣
- (١٣٤) عرفة عبده على، 'موالد مصر المحروسة'، مجلة القاهرة، العدد ١٥٦ نوفمبر سنة
١٩٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٩٠.
- (١٣٥) مراد كامل ، مرجع سابق، ص ١٨٩.
- (١٣٦) فاروق احمد مصطفى، الموالد، الطبعة الثانية، القاهرة ، ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، ص ١٢٢
- (١٣٧) المقرئى، مرجع سابق ص ٦٨، ٦٩ .
- (١٣٨) انظر ، عبد الغنى النبوى للشال ، عروسة المولد ، مرجع سابق ص ٧١.
- (١٣٩) المقرئى، مرجع سابق ، ص ٦٩.
- (١٤٠) نخبة من العلماء ، تاريخ الحضارة المصرية ، المجلد الثانى ، مكتبة مصر ، المؤسسة
المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ص ٢٩٠ - ٢٩١ .
- *****

الفصل الثانى

**مسم تاريخى لظاهرة السامر الشعبى فى مصر
(من مصر الإسلامية حتى العصر الحديث)**

ظاهرة السامر الشعبي المسرحية

فى مصر الإسلامية

إذا كانت الاحتفالات بمصر فى العصر الإسلامى الأول قد اقتصرَت على المناسبات الدينية كالاحتفال بعيد الفطر ، وعيد الأضحى وغيرها ، " فإن مثل هذه الاحتفالات قد تغيرت بدخول الفاطميين إليها ، بل إن الاحتفالات بموالد الأولياء المسلمين والقديسين المسيحيين بدأت تظهر وربما لأول مرة فى تاريخ مصر بشكل معين ومباشر ، فمن أهم الاحتفالات التى أقيمت الاحتفال برأس السنة الميلادية ، وأول العام الهجرى ، ويوم عاشوراء (وهو يوم مقتل الحسين) ، ومولد النبى - صلى الله عليه وسلم - ومولد على بن أبى طالب - كرم الله وجهه - ، ومولد الحسن ومولد الحسين - رضى الله عنهما ومولد الخليفة ، وليلة أول رجب ، وليلة منتصف رجب ، وأول ليلة فى شهر شعبان ، وليلة النصف ، وأول رمضان ، وجبر الخليج ، ويوم النيروز، ويوم الغطاس ، ويوم الميلاد ، وعيد النصر (وهو يوم دخول الفاطميين مصر) ، وخميس العهد . " (١)

وقد اشتهر العصر الفاطمى بالمبالغة فى إحياء الأعياد والمواسم والدافع لهذه الظاهرة لا يرجع إلى الثراء التى تمتعت به الدولة الفاطمية فحسب وإنما يرجع أيضاً إلى " نشر الدعوة الفاطمية ومحاولة الدعاية لها ولهؤلاء الحكام الجدد . فاتخذت الدولة الفاطمية من الأعياد والمواكب والأسمطة وسائل للدعاية والوصول إلى قلوب الناس وكسب لائهم ومحبتهم لتأييد النظام الجديد ونشر المذهب الشيعى ، واتخذت من الأعياد مناسبات اجتماعية لتحقيق هذا الهدف. " (٢) وقد اتخذت بعض الأعياد صبغة قومية مثل عيد الخليج وهو عيد وفاء النيل ، وعيد النيروز وهو عيد الربيع ، فضلاً عن عيد "خميس العهد" وهو أحد الأعياد المسيحية وقد احتفل به الفاطميون مشاركة للنصارى فى أعيادهم . (٣)

وقد اعتاد الخلفاء الفاطميون على أن يركبوا فى مواكب فخمة يشقون شوارع القاهرة وسط أفراح الناس ومظاهر الزينة وبعض هذه المواكب كانت تسمى بالمواكب "العظام" وتقام أول العام وأول رمضان ، والجمع الثلاث الأخيرة من شهر رمضان ، وصلاة عيد الفطر والأضحى ، وجبر الخليج . أما المواكب الأخرى فقد سماها القلقشندى

اسم المواكب "المختصرة" وكانت تحدث أربع مرات فى السنة. (٤)
ولم تستمر الاحتفالات على الحال الذى ابتدعه الفاطميون، ذلك لأن الدولة الأيوبية التى
جاءت بعد ذلك قد غلبت عليها عقيدة الجهاد، ومن ثم "قد اقتصدوا فى الاحتفالات وألغوا
أعياد الشيعة أو غيروا فيها بما يتفق مع تحول البلاد من المذهب الشيعى إلى السنى،
فعلى سبيل المثال فبعد أن كان يوم عاشوراء يوم الأحران أصبح يوم السرور والفرح
توزع فيه الحلوى وتطهى فيه الحبوب." (٥)

ونحن نتناول فى هذا الفصل دراسة ظاهرة السامر الشعبى المسرحية فى مصر
الإسلامية، منذ الفتح الإسلامى لمصر وحتى نهايات القرن العشرين.
وقد لاحظ المؤلف أن بذور السامر الشعبى المسرحية قد ظهرت أولاً فى تلك الاحتفالات
الشعبية المرتبطة بالعقيدة الدينية الإسلامية، شأنها فى ذلك بالبذور المسرحية التى ظهرت
فى مصر الفرعونية، ومصر القبطية. وثانياً ظهرت فى الاحتفالات الخاصة المرتبطة
بالمناسبات الاجتماعية المختلفة، وقد جاءت بذور السامر الشعبى المسرحية أيضاً فى
شكلين لا ثالث لهما المواكب الإحتفالية، وعروض الحلقة.

أولاً: المواكب الإحتفالية الشعبية الدينية العامة

قبل أن نتناول المواكب الإحتفالية الشعبية الإسلامية بالدراسة، نلفت النظر إلى
أهمية "الموكب" فى حد ذاته "باعتباره موقفاً مسرحياً يشمل على فعل، وفاعل، ومشهد،
ووسائل، وهدف أو غرض يراد تحقيقه، فالفعل يتمثل فى شعائر الموكب وفى العمل
الذى يقوم به الحاضرون، والاشتراك فى الإحتفال، ويبدأ منذ الاستعداد للاشتراك، وفى
الحضور والإعداد للموكب، وفى إجراء التجارب التى تقام قبل أن يسير الموكب نفسه،
وفى التعليمات التى تصدر إلى المشتركين من المنظمين وغيرها من أفعال وأعمال.
أما المشهد فقد يتسع أو يضيق وفقاً للمجال الخاص بالموكب وطبقاً لعدد
المشاركين وللجماعات الصوفية المختلفة والتى تتبارى فيما بينها للاشتراك فى الموكب
وتحاول أن تظهر كل جماعة بمظهر مناسب يجذب إليها أنظار الآخرين الذين يحضرون
لمشاهدتهم والحكم عليهم من واقع مدى نجاحهم فى تأديتهم للأدوار الخاصة بهم.

أما الفاعل، فهو يشمل على سلوك المشتركين فى هذا الإحتفال الشعائرى، وهذا
الفاعل لديه خلفيته الخاصة، ويخضع لمجموعة من الأفكار والقيم الخاصة بالفاعل، تتمثل

فى قيامه بتأدية مثل هذا الدور من قبل ومحاولة إيجادته ، فقد سبق أن درب على طريقة أداء الحركات ، ومحاولة التوافق بين الإيقاع الموسيقى وبين تأدية الحركة . بالإضافة إلى خضوعه لبعض الأفكار والقيم الخاصة التى تتمثل فى أن ما يؤديه من عمل إنما لا يتوقف على ما يحصل عليه من ثواب أو استحسان ، أو غير ذلك ، وإنما هو بفرض رفع لواء الدين وإظهاره بمظهر القوة وإعلاء كلمته ، فالدين قوى ما دام أتباعه أقوياء ، والمظهر أحد أدلة القوة من وجهة نظر هذه الجماعات للصوفية المشاركة فى الموكب .

ويمكن أن يقوم أحد الفاعلين بالإشراف على الأدوار المختلفة التى يؤديها الفاعلون الآخرون فقد يرى هذا المنظم تغيير أماكن بعض الفاعلين بحسب درجة إجادتهم فى تأدية الدور من إنشاد ، أو انتظام فى الحركات وطريقة السير ، فهو يلاحظ المشهد من الخارج ويمكن أن يحكم عليه كجمهور المشاهدين الذين يصطفون فى الشوارع والطرق ليساهدوا هذا المشهد ، كما أن ذلك يتوقف على درجة حفظ الفاعلين للقصائد والأنشيد التى تعتبر بمثابة النص فى العمل المسرحى ومدى توافق الأداء بحيث تتم الوحدة الهرمونية بين المشتركين فى الموكب.

وهذا الفاعل يؤدى دوره سواء كان هذا الدور عبارة عن حمل راية ، أو الاشتراك فى الإنشاد ، أو التردد . ويتم ذلك بطريقة منظمة كما يطلب منه ذلك ، ولا تترك له حرية أن يضيف أى شئ بالنسبة للدور الذى يؤديه ، فالدور يفرض عليه فرضاً ، وهو لا يستطيع أن يبتكر فيما يؤدى من فعل.

كما أنه لا يستطيع أن يخرج على هذا الدور فمثلاً إذا سمع تعليقا من أحد المشاهدين فإنه لا يستطيع أن يرد عليه أو مجرد أن يلتفت إليه ، كما يطلب منه أيضاً عدم إعارة أى انتباه لما يقال من عبارات قد يوجهها بعض المشاهدين للسخرية مثلاً ، وليس كل من يشاهد هذا المشهد يكون راضياً عنه ، فقد يعلق عليه بعبارات لاذعة تؤذى شعور الفاعلين ، ولكن عليهم عدم الاستجابة وإظهار تبرمهم أو ضيقهم . وهم يحاولون أن يحافظوا على الوحدة الكلية للمشهد ولا يتم ذلك إلا عن طريق قيامهم بتأدية أدوارهم كاملة.

أما الجانب الرابع ، فهو الخاص بالوسائل التى تستخدم للمساعدة فى تحقيق الهدف من المشهد ، ويستخدم المشتركون فى الموكب بعض الوسائل التى تساعدهم فى

تحقيق هدفهم ومن هذه الوسائل المستخدمة: الأعلام ، والشارات ، وبعض أنواع الطبول والدفوف أو الأدوات الموسيقية النحاسية هذا بالإضافة إلى استخدام جواد للركوب ، كالحصان الذى يركبه الخليفة فى الموالد . وقد يستخدم الحيوان لتوضيع عليه الطبول وكذلك العربات الكارو لحمل بعض المشاركين فى الموكب .

و أخيراً يأتى الجانب الخامس المتمثل فى الهدف أو الغرض المراد تحقيقه من هذا الموكب سواء كان هذا الغرض هو رفع لواء الدين و إظهاره بمظهر القوة ، أو كان الغرض هو إظهار قوة الدولة و ثبات الحكم ، أو غير ذلك من الأهداف التى تختلف من موكب لآخر .

موكب المحمل المصرى

يشير البعض الى أن " المحمل المصرى فاق كل أمثاله من محامل الدول العربية أو الإسلامية ، فاقهم فى تجهيزه ، وإعداده ، ونظامه ، واحتفالاته ، وعاداته ، وتقاليده ، ومعتقداته ، وفاقهم حتى فى اختلافاته ونزاعاته. " (٦) وبداية ظهور المحمل المصرى فى الوجود غير مؤكدة التحديد واختلف فى أمرها العديد من المؤرخين حيث " قيل أن أول من نظم المحمل مع الحج المصرى وأرسل الكسوة للكعبة وحماها بالعساكر: (شجرة الدر) التى حكمت مصر سنة ٦٤٨ هجرية الموافقة ١٢٥٠ ميلادية بعد انتهاء الدولة الأيوبية . " (٧) فلقد أنت (شجرة الدر) مناسك الحج فى هودج رائع على ظهر جمل ، " وكان الهودج الذى ذهب فيه إلى الحج يُرسل مع قافلة الحجاج لإضفاء هيبة الدولة . وهكذا كان يرسلون كل سنة هودجاً عرف "بالمحمل" مع كل قافلة حجاج كرمز للملكية . " (٨)

وذكر (المقريزى) " أن أول من أدار المحمل الملك (الظاهر بيبرس البندقدارى) " (٩) ودوران المحمل هو عبارة عن خروج المحمل بالكسوة الشريفة والبرقع وكسوة مقام ابراهيم عليه السلام لتحيتته والحفاوة به وإعلان الناس باقتراب موسم الحج وإشهار فخامته ولقضاء يوماً فى التسلى برويته . (١٠)

احتفاليات المحمل المصرى:

إذا كانت "الأمثال الشعبية رغم بساطتها تحمل من تجربة الإنسان عمقاً جميلاً لخصها الشعب حسب ظروف بيئته وبأسلوبه الخاص ، فى كلمات موجزة ، وبجرس

موسيقى خاص تتميز به فى كل لغة" (١١)، فإن بساطة تعبير التجربة المصرية مع المحمل تتلخص فى مثلين شعبيين هامين. " هذان المثلان يقولان: " كلها يوم وليلة ويحى المحمل الرميطة " ، و " ياما الحج مربوط له جمال " " (١٢)

فالتجربة المصرية مع المحمل تجربة فريدة فى نوعها ، وثرية فى فنونها الاحتفالية . والمحمل المصرى مثله مثل أى ظاهرة فولكلورية طرأت عليه بمرور السنين تراكمات عدة أثرت فيه ، فأخذت منه و أضافت إليه ، وما وصلنا من هذه الظاهرة عند منتصف القرن العشرين ليس إلا الورقة الأخيرة فى كتاب زمنى تعددت أوراقه وتنوعت فيه السطور .

موكب المحمل المصرى فى العصر المملوكى:

يحمل العصر المملوكى طابعاً مميزاً للمحمل المصرى ، من حيث الدقة والنظام وفنون الاحتفال المتنوعة . من ذلك ما ذكره (ابن بطوطة) أثناء مروره بمصر لأداء فريضة الحج عام ٧٢٤ هجرية الموافق ١٣٢٥ ميلادية. حيث قال تحت عنوان "ذكر يوم المحمل بمصر" فى وقفة سريعة : " وهو يوم دوران الجمل ، يوم مشهود وكيفية ترتيبهم فيه أنه يركب فيه القضاة الأربعة ، ووكيل بيت المال ، والمحاسب وقد ذكرنا جميعهم . ويركب معهم أعلام الفقهاء ، وأمناء الرؤساء ، وأرباب الدولة ، ويقصدون جميعاً باب القلعة دار الملك الناصر ، فيخرج إليهم المحمل على جمل ، وأمامه الأمير المعين لسفر الحجاز فى تلك السنة ، ومعه عسكره ، والسقاؤون على جمالهم . ويجتمع لذلك أصناف الناس من رجال ونساء ، ثم يطوفون بالمحمل (وجميع من ذكرنا معه) بمدينتى القاهرة ومصر، والحدادة يحدون أمامهم . ويكون ذلك فى رجب. فعند ذلك تهيج العزمات ، وتتبعث الأشواق ، وتتحرك البواعث ، ويلقى الله تعالى العزيمة على الحج فى قلب من يشاء من عباده ، فيأخذون فى التأهب لذلك والاستعداد . " (١٣)

وكان شرفاً لأى إنسان أن يسير فى ركب المحمل عند الاحتفال به ، ويكفى أن يسير الإنسان فى موكب يضم عليه القوم من رجال الدين . وكان عام ٨٣٩ هجرية هو بداية صدور المرسوم السلطانى الذى يحدد للقضاة الشرعيين الأربعة وجوب تصدر المحمل المصرى ، حيث يسير بهم متوجهاً إلى مدرسة (شيخو) ويرجعون من الصليبية معه إلى تحت قلعة الجبل ، ومنها إلى جامع (الحاكم بأمر الله) الفاطمى . " (١٤)

وكانت قمة التكريم لأحد الوزراء أن يسير أمام المحمل المصرى فى موكبه الاحتفالى المملوكى. قال (المقريزى) فى حوادث عام ٧٥٢ هجرية : " خلع على الوزير (علم الدين بن زنيور) خلعة الاستمرار ، وركب قدام المحمل بالزنارى فى موكب عظيم . ولم يركب أحد من الوزراء قدام المحمل سوى (ابن السلعوس) فى أيام (الأشرف خليل)، و(أمين الملك بن الغنام) فى أيام (الناصر محمد) مرة واحدة . " (١٥)

وكانت الفرجة على المحمل المصرى فى العصر المملوكى متعة يتمتع بها الناس من مختلف قطاعاتها . " وكان من ضمن عناصر الفرجة المشوقة الأساسية فى المحمل المصرى فى العصر المملوكى وجود (الرماحة) وهم طائفة خاصة تحمل الرماح معدة لمثل هذه المناسبة من فرسان السلطان بملابسهم الحمراء فيلبعون ألماًباً تتم عن فروسياتهم ومهارتهم حتى ان بعضهم يلعب بالرماح وهو واقف على ظهر فرسه ، ويستمتع الناس بمشاهدتهم " (١٦)، وقد جاعوا أفواجاً من الخانكاه ومن بلييس وغير ذلك من أماكن شتى بسبب الفرجة على الرماحة ودوران المحمل ، حتى صنفوا العوام رقصة وهم يقولون:

بيع اللعاف والطراصة حتى أرى ذى الرماحة

بيع لى لحافى والمخمل حتى أرى شكل المحمل (١٧)

وعندما نشب ذات مرة القتال بين جماعات المماليك ، وقتل من الرماحة أعدادا كبيرة ، ولم يكن أمام ركب المحمل إلا أن ينتظر ، ويتأجل موعده إلى حين الانتهاء من تدريب آخرين يحلون محل من قتل منهم. يقول (المقريزى) فى حوادث شهر شعبان عام ٨٣٣ هجرية : " وفى يوم الاثنين ثامن أدير محمل الحاج على العادة ، ولم نعهده أدير قط فى شعبان ، وإنما يدار دائماً فى نحو النصف من شهر رجب ، غير أن الضرورة بموت المماليك للرماحة اقتضت تأخير ذلك ، حتى أن معلمى اللعب بالرمح أخذوا فى تعليم من بقى من المماليك ما عرفوا منه كيف يمكك الرمح ، فكان الجمع فيه دون العادة . " (١٨)

ولم يدخر المماليك جهداً فى إخراج احتفال المحمل المصرى بشكل يجذب الانتباه وذلك بشتى الوسائل الممكنة ، فاصطحبوا فى الموكب مختلف أنواع الخيول المطهمة ، وحتى الأفيال . يقول (ابن لياس) فى حوادث شهر شوال عام ٩١٨ هجرية : " وفى يوم الاثنين ثامن عشرة خرج الحاج من القاهرة وصحبته المحمل الشريف ، وكان أمير ركب المحمل تمر الحسنى أحد الأمراء المقدمين ، وبالركب الأول يوسف الناصرى شاد

الشراب خاناه الذى كان نائب حماة ، وخرج صحبتها الأمير قطلوبای الذى قرر باش المجاورين ، فكان لخروجهم يوم مشهود ، وظهر لهم أطلاب حافلة حتى رجت لهم القاهرة ، وخرج قدام المحمل الأنبال الكبار وهى مزينة باللبوس وعلى ظهورهم الصناجق وقدامهم الطبول والزمور . " (١٨)

وقد تدهور مستوى المحمل المصرى بمرور الزمن فى العصر المملوكى ، إلا أنه كان يعود مرة أخرى للازدهار إذا ما حج أحد من السلاطين أو أفراد عائلتهم..ووصل محمل الأمير (الناصر محمد بن الغورى) وأمه فى عام ٩٢٠ هجرية إلى ذروة البذخ وذروة الاحتفال . و يصف (ابن لياس) تفاصيل هذا المحمل السلطانى قائلاً : " وفى يوم الاثنين سابع عشر شوال فيه خرج المحمل الشريف وكان لخروجه يوم مشهود ، لم يقع قط مثله فيما تقدم من السنين الماضية وذلك قد انسحب فيه أربعة أطلاب حافلة : طلب جانى بيك قراباش المجاورين وكان حافلاً ، ثم انسحب طلب سيدى عمر بن المنصور أمير الركب الأول وكان حافلاً وظهر له من السنيح العظيم أشياء كثيرة يعجز عنها الأمراء المتقدمون ، ثم انسحب طلب المقر الناصرى سيدى ابن السلطان فخرج بطلب حربى وقدامه طبالين وزمارين وصناجق سلطانية وفيه نوبتين هجن بأكوار زركش من ذهب بنادقة وبقية الأكوار مخمل ملون ، وانسحب فى طلبه [عدة خيول] بكنابيش زركش بغواشى حرير أصفر وعدة خيول نحو طوالتين ملبسة ببركسنوات فولاذ مكفنة ، وانسحب فى طلبه نحو عشرين جملاً مزينة بآلات الشراب خاناه من الأوانى الصينى واللازورد والزجاج البلورى وغير ذلك ، وأيضاً أحمال مزينة بآلات الطشتخناه من الأباريق الكفت والطسوت الكفت والشماعد وغير ذلك مما يحير الأبصار ، ومحفة جوخ أصفر مزدهر فى آخر الطلب ، ثم بعد ذلك انسحبت محفة خوند زوجة السلطان فكانت غاية فى الحسن منتهى ما يعمل من المحفات ، فكانت مخمل أحمر كفوى ، وهى مرموقة بالذهب ، طرازها وأرضية الثوب عروق لاعبة زركش من الذهب الخالص البنادقة، وفوقها خمس رصافيات لؤلؤ وفيها رصمات ذهب بفصوص بلخش وفيروز ، وحول ثوب المحفة بهرجان ذهب وفضة شقاق، وقدام المحفة أربعة مشاعل بفوط زركش بشراريب مثلث..وكان خلف المحفة أربعة جمال غير الذى تحت المحفة ، وعليها كنباش زركش على مخمل أحمر، وحولها مرتعش ذهب وفضة، وقدام المحفة حاديين، ونحو عشرين نفراً

من الخدام حول المحفة، ثم بعد المحفة انسحب نحو عشرين محارة مخمل ملون برسم عيال خوند وغيرها ممن يلوذ بها ، فلما شقت من الرملة اتجهت لها ، ولا سيما اجتمع بالرملة الجَمّ الغفير من الأمراء والعسكر والخلائق الذين لا يحصوا لكثرتهم ، ثم طلعت المحفة من الصوة ونزلت من على باب الوزير وشقت من القاهرة ، فارتجت لها القاهرة في ذلك اليوم رجاً ، ولم يكن من العادة القديمة أن محفة حريم السلطان تشق من القاهرة.. ثم انسحب سنيح خوند وابن السلطان فكان فيه ألف جمل ما بين زاد وقرب ماء وغير ذلك من اليرق الحافل ، ثم انسحب طلب الأمير طقطباى أمير ركب المحمل فكان فى غاية الحسن، وهو منتهى ما يُعمل فى الأطلاب الملكية، فانسحب فيه نحو مائتى فرس ما بين خيول ملبسة بركستوانات فولاذ مكفت وغير ذلك من المخمل الملون، وخيول بكنابيش زركش، وغير ذلك من الأحمال المزينة، فارتجت لهذه الأطلاب الرملة، ثم انسحب المحمل وقدامه ابن السلطان والأمراء الحاج والخاصكية المسافرون إلى الحجاز فطلعوا وكان السلطان فى ذلك اليوم فى شباك القصر ينظر إليهم من القلعة ، فأخلع السلطان على ولده مشرة وفوقانى حرير أخضر بطرز يلبغاوى عريض، وأخلع على أمراء الحاج مئترات، وأخلع على باش المجاورين كاملية صوف بضمور، وكان بالقاهرة شخص من قضاة مكة فألبسه السلطان تشريف وطرحاة هو وقاضى المحمل، ثم نزل ابن السلطان من القلعة وأمراء الحاج وصحبتهم الآتابكى سودون العجمى وبقية الأمراء المقدمين وسائر أعيان المباشرين، وكان قاصد ابن عثمان حاضراً لهذا الموكب العظيم ، فشقوا من القاهرة فى موكب حفل لم يقع مثله فى خروج الحاج فيما تقدم من المواكب، فلهج الناس بأن ذلك نهاية سعد السلطان " (٢٠)

غفارىت المحمل المصرى فى العصر المملوكى:

نادرأ ما كانت تمر مناسبة دوران المحمل المصرى بما تبعته فى النفوس من بهجة وانتشراح دون أن يظهر غفارىت المحمل . " وقد كان غفارىت المحمل فى الأصل ممثلين هزليين يخرجون فى احتفالات المحمل، كما كانوا يظهرون وهم يؤدون أدوارهم التمثيلية أمام الناس ، وكان يسير معهم المصارعون وما يسمى الآن (بالبلباتشو) الذى نعرفه فى السيرك ومن هؤلاء كان يسير على أرجل خشبية قد ترتفع إلى ثلاثة أمتار تقريباً ، ويسدل عليهم معطف طويل يغطى هذه الرجل الخشبية ، ويلطخ وجهه

بالمساحيق ، فكان منظره يثير ضحك الناس حتى أطلقوا على أمثال هؤلاء اسم " عفاريت المحمل " . (٢١)

وكان الناس يندفون على عفاريت المحمل النقود ، ينثرونها عليهم وهم يسرون فى مقدمة المحمل ويزعمون أن هذه الأموال المنثورة سترد إلى أصحابها أضعافاً مضاعفة ببركة المحمل . ويظهر أن جماعة الممالك فى عصورهم المتأخرة طمعوا فى الحصول على هذه الأموال فأرادوا أن يقوموا هم بدور (عفاريت المحمل) فتتكرروا ، صبغوا وجوههم وأطلقوا لحاهم ، ولبسوا ثياب أصحاب المساكين ، وركبوا خيولهم بأن جعلوا وجوههم نحو ذيل الحصان وقاموا بحركات بهلوانية على الخيل ، ولكن الجمهور استنكر منهم هذه الحركات ، ولم يندف عليهم الأموال ، بل جعلوها لعفاريت المحمل دون الممالك ، فغضب الممالك وقاموا بأعمال وحشية ضد الجمهور فسلبوا نقودهم ، واختطفوا ملابسهم ، وانتزعوا الحلى من النساء ، بل هاجموا الدور . (٢٢)

وتاريخ العصر المملوكى حافل بمثل هذه الأعمال للوحشية التى قام بها الممالك الأجانب ، ولم يسلم منها أى احتفال للمحمل المصرى ، بل لم يسلم من ذلك حتى المحمل السلطانى الذى كان يقل حريم السلطان المملوكى (الأشرف شعبان بن قلاوون) عام ٧٧٨ هجرية (٢٣)

ولم نعرف من هم هؤلاء العفاريت للمحمل المصرى الحقيقين ، وإنما ورد اسم أحدهم عرضاً عند (ابن إيس) . قال فى حوادث شهر المحرم عام ٩١٨ هجرية أيام سلطنة (الفورى) يوم الاحتفال بعاشوراء فى قصر المقياس بالروضة : " ... ثم إن شخصاً مضحكاً يقال له (على باى) الذى يعمل عفريتاً فى المحمل ، فقام رقص ثم سحب الوالى (كرتباى) فرقصه ، ثم سحب أمير آخور ثانى (أقبابى) فرقصه ، ثم سحب (بركات بن موسى) المحتسب فرقصه ، ثم سحب (عبد العظيم للصيرفى) فرقصه ، وكان جسيماً فضحك عليه السلطان ، ونثروا بين يديه أشياء من أنواع الورد والزهر والفاكهة ومجامع الحلوى . " (٢٤)

موكب المحمل وكسوة الكعبة المشرفة فى منتصف القرن الثامن عشر:

لقد تطورت كثيراً تلك العروض الشعبية التى كانت تصاحب رحلة المحمل فأخذت لها مساحة صوفية ظاهرة .

إن أدق وصف لموكب المحمل المصرى يعبر عنه فى جملة واحدة فقط هو وصف الرحالة الفرنسى (جيراردى نرفال) ، وهو على مشارف القرن الثامن عشر ، قال هذا الرحالة حينما شهد موكب المحمل للمصرى عند باب الفتوح بالقاهرة : " كان المشهد يشبه أمة تسير وتأتى لتتوب فى شعب كبير . " (٢٥)

كما أن هناك العديد من الرحالة الذين اهتموا وعنوا بأمر موكب المحمل وكسوة الكعبة المشرفة ، فوصفوه فى كتبهم ومذكراتهم الخاصة وصفاً اختلف من عين لأخرى نذكر منهم (الدوارد ولیم لین عام ١٨٣٣) حيث يقول : " ... ثم حُل "البرقع" وهو الستارة التى تعلق أمام باب الكعبة ممدوداً فوق إطار خشبى مسطح مرتفع وقد ثُبّت فوق ظهر جمل مدرب . والبرقع من القماش المزركش الأسود المطرز كما الحزام نقشت عليه كتابات من القرآن بأحرف ذهبية ولكن بشكل غنى أكثر زركشة وزخرفة وبُطن بالحريز الأخضر ، ... وتبع البرقع عدد من فرق الدراويش مع راياتهم من بينها "الشاليشة" التى تمثل أعلام طبقات الدراويش الرئيسية ، ويحمل بعضهم رايات كتبت عليها كلمات دينية : " لا إله إلا الله ، محمد رسول الله " أو بعض الكلمات المأخوذة من القرآن إضافة إلى أسماء الله الحسنى واسم الرسول (ﷺ) وأسماء مؤسسى طبقاتهم... ويحمل العديد من دراويش القادرية شبكات مختلفة الألوان وقد جعلت الواحدة منها فى إطار من أطواق فوق حوض: هؤلاء كانوا صيادى الأسماك . واقتصرت مهمة بعض الدراويش على تكرار أسماء الله الحسنى كما فى الذكر

وتبارز رجالن بالسيف والترس مبارزة وهمية . وارتدى أحدهم متطيأً حصانه جلد الخروف وقلنسوة جلدية عالية ووضع لحية مزيفة مركبة من قطع صغيرة من الحبال الصوفية المفتولة ، [و أيضاً وضع] على ما يبدو شاربين مؤلفين من ريشتين بنيتين طويلتين ، وتظاهر بأنه يكتب "الفتاوى" فوق قصاصات ورق أمده بهاء المنترجون ، وأمسك عوداً صغيراً وتظاهر بأنه يخطسه ببديل لحبر يضعه على حصانه كما لو كان مخصصاً لمهامز . " (٢٦)

والدارس للفقرة السابقة يلاحظ أن هذا الوصف ينم عن مشهد تمثيلي حركي
يذكرنا بالارتجال التشخيصي في الاحتفالات اليونانية والرومانية ، وبالمشاهد المرتجلة
التي كانت تحركها الغريزة الدرامية - على حد تعبير زكي طليمات - تلك
التشخيص الذي كأن يحدث قبل " تيسبس " وبعده عند الرومان في احتفالاتهم والذي من
الممكن أن يكون البذور الأولى للتمثيل بمعناه الأكاديمي . (٢٧)

فالصدام في قتال مصطنع والذي ذكره شاهد عيان (لين) من الممكن أن يطلق
عليه الصراع الحركي الصامت والذي يذكرنا بالميموس في تصوير ليس فيه ما ينم عن
الفحش كما كان يحدث في احتفالات الرومان ، واستخدام الملابس التشخيصية (جلد
الخراف - القلنسوة المرتفعة ... الخ) وقطعة الخشب والإيهام بأنها قلم للكتابة ، وتصوير
وعاء الحبر من الممكن أن تكون هذه ما قد يطلق عليها مهمات مسرحية ، ثم
محاولة استخدام الماكياج البدائي بالنقن (المقلدة) للمضحكة والشارب ، كل هذا قد
يذكرنا بأننا أمام مشهد تشخيص بدائي .

ويواصل إدوارد ولين وصفه فيقول : " وحمل أحد الجمال "خزنة" عبارة عن
صندوق مربع وثياب حمراء وهي تضم خزانة النفقات الملقاة على عاتق الحكومة بالنسبة
إلى نفقات الحج ، كما طالعنا أغراض أمير الحج تحملها الجمال بكل هذا الإجلال وهذه
الأبهة ... أتى الآن دور مرور بعض الدراويش في هذا الموكب فكانوا يحركون رؤوسهم
من جهة إلى أخرى ويكررون اسم الله . ورافق هؤلاء العديد من الهجانة والسقا
والكناسين وغيرهم ، وكان بعضهم ينادى : " عرفات ، يارب " و " يارب ، يارب
بالسلامة " وتبعهم الجمال بعضها يحمل سف النخل وبعضها الآخر يحمل أجراً كبيراً
ثم تختروان أمير الحج مغطى بقماش أحمر يحمله جملان زينت مقدمتهما بعدد من
الأعلام الصغيرة وتبع التختروان "دليل الحج" والجمال وفرق الدراويش وغيرهم كما في
السابق . ثم تلاهم نحو خمسين فرداً من منزل الباشا متلّفين راكبين الجمال ولحقهم عدد
من القواد حاملين عصيهم الفضية وأسلحتهم ثم رئيس "الأئلة" مع جنوده ، وأخيراً بعض
أفراد منزل الباشا راكبين الجمال كما الذين سبقوهم ، والفرق أن هؤلاء ينتمون إلى طبقة
أننى ، وتبعهم ضباط من المحكمة سيراً على الأقدام مرتدين قفاطين من القماش الذهبي ،
وكذلك مناقبان عاريان حتى ونسطينهما يحمل كل منهما ترساً دائرياً صغيراً وكانا يتوقفان

غالب الأحيان ويبدأن المبارزة فيحصلان على مكافأة بسيطة من المتفرجين ... سمعنا بعد وقفة قصيرة أصوات الطبول والنايات انطلقت بعدما فرقة كبيرة من النظام ، ثم تبعهم الوالى مع بعض قواده وتبعهم أمير الحج والأمير نفسه وثلاثة كتّاب ، وفرقة من الخيالة المغاربة وثلاثة مبلّغين من الجبل (٢٨) فى عبايات بيضاء مطرزة بالذهب . ثم ظهرت فرق كبيرة من الهجانة والكناسين والسقاة وغيرهم يصرخون كما السابقتين ، وسار وسط هؤلاء أئمة المذاهب السنية الأربعة ، إمام واحد عن كل مذهب ، وتبعهم فرق الدراويش من الطبقات المختلفة يرفعون أعلامهم الطويلة .. وكان دراويش القادرية يملكون بالإضافة إلى أحواسهم المتلوثة الشبكات سعف نخل طويلة يستخدمونها كسنارات صيد . وتصاصت أصوات النقارات والمزامير وغيرها من الآلات على رأس كل فرقة من هذه الفرق فى موسيقى مزعجة وتبعهم أعضاء التجارات المختلفة وشيوخها الخاصين بها ... بانّت الجمال وعقبها المحمل ، فاندفع الناس فى الشوارع بعنف يلمسونها برؤوسهم ويقبلونها ... وتلا المحمل مباشرة الشيخ شبه العارى الجالس فوق جملة والهاز رأسه (٢٩)

موكب المحمل وكسوة الكعبة المشرفة فى عهد الخديوى توفيق ١٨٨٨م

بعد مرور نصف قرن تقريبا على وصف الرحالة (الدوارد ولیم لسن) لموكب المحمل، الذى شاهده وسار فيه مشاركا فى الاحتفال، بدأ موكب المحمل فى التقلص ، والتحول من الصبغة الشعبية إلى الصبغة الرسمية، فبدأ أكثر انتظاماً وأقل عدداً ، ويصفه لنا (على باشا مبارك) فى خططه التوفيقية فيقول:

" ثم فى يوم واحد وعشرين من شهر شوال يعقد موكب أعظم من الأول، ويؤخذ المحمل بعد العصر من وكالة ذى الفقار بكسوته البفته إلى ميدان محمد على، والكسوة المعدة للموكب عليها تكون خلفه من صناديق، فيبيت هناك تلك الليلة مع كافة خدمه الصرة، ويقال لهم عطة الصرة، كالسقايتين، والفراشين والعمامة. ويبيت هناك أمير الحاج أيضا وخلق كثيرون، ويكون فى تلك الليلة حظ وافر من السرور.

وفى صباح اليوم الثانى والعشرين من شوال ينعد الموكب الأكبر الحافل، المتشكل من العساكر الجهادية، المشاة والخيالة بأحسن هياتهم ، ومن الأمراء والأعيان وسائر أرباب السجادات والأشائر، وحضرة القاضى أفندى، وحضرة نقيب الأشراف،

بمكاتيب تحرر لهم فى هذا الشأن من طرف المحافظة، ويحضر فى الميدان حينئذ ناظر ديوان الداخلية فيكونون بالقرب من مصطبة الحج التى هناك، ثم يلف المحمل ثلاث لفات فى كل لفة يمر به أمام حضراتهم السعيدة ، ويقوم ناظر الداخلية بتسليم المحمل بيده الكريمة ليد حضرة القاضى ثم يسلمه القاضى إلى أمير الحاج كل ذلك بحضرة الأمراء، ثم تطلق المدافع حينئذ إنياداً بابتداء سير المحمل ، ثم يبدأ فى المسير على ترتيب عجيب فيمشى أولاد العساكر المشاة بهيئة مشية التعليم، ثم العساكر الخيالة والكل متسلحون، ثم أرباب الأثائر، ثم جملة من الأمراء والعساكر، ثم المحمل إلى أن يصلوا إلى الحصوة، المسماة اليوم بالعباسية، خارج باب النصر، فتضرب هناك المدافع المعتادة ويحيط المحمل هناك . وفى اليوم الرابع والعشرين من شوال ، يتوجه أمير الحاج وأمير الصرة، وأحد معاونين بديوان المالية، وحضرة نائب القاضى إلى المشهد الحسينى، فتحزم كسوة الكعبة الشريفة بحضورهم، وتكتب الوثيقة على كل من المحاملى، وأمير الحاج، وأمين الصرة بإستلامها، ثم تحمل على الجمال بعد وضعها فى الصناديق اللازمة لها ويتوجهون بها إلى الحصوة ، ومن حينئذ يستقل أمير الحاج ومن معه من المستخدمين بالأمر كل على حسب رتبته * (٣٠)

موكب المحمل وكسوة الكعبة المشرفة فى القرن التاسع عشر

لقد استطاع (ابراهيم رفعت باشا) أن يقدم لنا وصفا دقيقا ومهما لموكب المحمل وكسوة الكعبة المشرفة، ساعده على ذلك أنه كان أمير البعثة للحج المصرى فى أعوام (١٣٢٠هـ - ١٩٠٣م) و (١٣٢١هـ - ١٩٠٤م) - (١٣٢٥هـ - ١٩٠٨م) ، وشغل منصب قومندان حرس المحمل عام (١٣١٨-١٩٠١). (٣١) قال (ابراهيم رفعت باشا) فى وصفه احتفال المحمل المصرى ١٣١٨هـ (١٩ فبراير ١٩٠١م) : " فى يوم ٢٦ شوال أتى بالمحمل من مقره بوزارة المالية ، ونقل داخل صناديق على عجلة إلى (وكالة الست) بالجمالية حسب المعتاد من قديم، ونقل جزء من كسوة الكعبة مع أحزماتها الحبرية المزركشة بالقصب من مصنعها بالخرنفس إلى المصطبة بميدان صلاح الدين المعروف بميدان القلعة أو ميدان محمد على. وفى عصر هذا اليوم احتفل رسميا بنقل كسوة مقام الخليل إبراهيم - عليه السلام - والجزء الباقي من كسوة الكعبة من مصنعها بالخرنفس إلى ميدان صلاح الدين السابق، وكان نقل الكسوة على أكتاف الحماليين، يحيط

بها رجال الشرطة، ويتقدمها قسم من الجيش ما بين راجل وراكب معهم الموسيقى تصدح
بالأنغام المطربة، ويصحبه أرباب المزمار البلدى المعينون للسفر بصحبة المحمل، وكذلك
تقدم الكسوة مدير مصنعها - مأمور الكسوة - ممتطيا جواده، مرتديا لباسه الرسمي -
بنلة التشريفة الكبرى - وعلى يديه مبسوطتين كيس مفتاح الكعبة. ويتلو كسوة مقام الخليل
إبراهيم محمولة على الأكتاف أيضا، وسار الموكب بهذا النظام من المصنع إلى سبيل
(كتخدا)، حيث التقى به المحمل بكسوته الخضراء المعتادة آتيا من (وكالة الست) بالجمالية
على ظهر جمل، فسار وراء كسوة المقام، وسار الموكب كله إلى النحاسين، فالغورية،
فباب زويلة (بوابة المتولى)، فالدرج الأحمر، قالتبانة، فالمحجر، فميدان صلاح الدين،
حيث أقيم هناك الاحتفال. فوضع المحمل مع الكسوة فى المحل المقابل لردهة (صالة)
الاستقبال حتى الصباح، ووضعت كسوة المقام وسط الردهة المذكورة التى زينت جدرانها
بقطع من كسوة الكعبة وأحزمتها القصية وكيس مفتاح الكعبة وستارة بابها وباب التوبة،
ووضع حول كسوة المقام أربع مائلات (شمعدانات) من الفضة أحضرت من جامع القلعة،
ووضع بحجرة المحافظ التى بالجهة الغربية من ردهة الاستقبال أربع قطع يقال لها
(كرداشيات) زينت بها جدر الحجرة، وقد أحييت المحافظة الليلة المعقبة لهذا اليوم بستلاوة
القرآن الكريم، وإنشاد المنشدين فى مكان شرقى مكان الاحتفال، ودعت العلماء والكبراء
والأعيان لمشاركتها فى إحياء الليلة، ومنهم من دعت لتناول طعام العشاء قبل الغروب،
ومنهم من دعى للأحياء، بعد صلاة العشاء فحسب، كما أنها دعت مشايخ الطرق من
الرافعية، والسعيدية، والأحمدية، والإبراهيمية. والبيومية، والقادرية، والشاذلية للسير أمام
المحمل والكسوتين، وللمشاركة فى إحياء هذه الليلة التى انفق فيها مائة جنيه مصرى،
واستمر الحفل إلى ما بعد نصف الليل، حيث جمعت قطع الكسوة التى فى الردهة وفى
حجرة الاستقبال. وفى صباح هذه الليلة احتفل بالكسوة والمحمل احتفالاً فخماً فى ميدان
صلاح الدين، حضره سمو الخديوى والوزراء والأعيان، وأطلق للخديوى ساعة حضوره
واحد وعشرون مدفعاً، وصدحت الموسيقى بسلامه ثلاثاً، أعقبها الضباط والعساكر
والحضور فى كل مرة بالهتاف لسموه (أفند مزجوق يشا) - يعيش أفندينا طويلاً - ومكث
الخديوى والحضور قليلاً فى بهو (صالة) الاستقبال لمشاهدة دورات المحمل السبع المعتادة
فى الفناء الواسع الذى أمام البهو، وكان يقود جمل المحمل مدير مصنع الكسوة الذى قدم

المقود إلى سمو الخديوى ، فقبله، وناوله قاضى القضاة قبله أيضاً مع بعض الحضور، ثم أعاده إلى الأمور الذى ينتظر بالمحمل قبالة الجامع المعروف (بالمحمودية) بالميدان ريثما يتم استعراض الكسوة، ثم عرضت الكسوة بحملها الخفراء على سموه، وقد وقف خارج الردهة مع الوزراء والحضور، والخفراء يمرّون بها من أمامهم حتى إذا ما انتهت استعرض الجيش، ثم أطلق واحد وعشرون مدفعاً إيذاناً بانتهاء الحفلة، وانصرف الخديوى والحضور، ثم سير بالكسوتين والمحمل إلى مسجد الحسين - رضى الله عنه - يصحبها رجال الجيش والشرطة وأرباب الطرق، وفى المسجد استقبل الكسوتين أمير الحج وأمين الصرة... وكانا قد سبقا الناس إلى المسجد، وهناك ضمت بالخياطة قطع الكسوة بعضها إلى بعض، ثم نقلت إلى العباسية مع كسوة المقام فى صناديقها المعدة لها استعداداً للسفر بها إلى الحجاز فيما بعد. أما المحمل فسير به من المسجد الحسينى إلى مصنع الكسوة بالخرنفش، وبقي هناك إلى صبيحة يوم الاحتفال بخروج المحمل إلى ميدان صلاح الدين، ولكن من طريق سوق السلاح، وفى ضحوة ذلك اليوم ١٣ ذى القعدة سنة ١٣١٨هـ (٤ مارس سنة ١٩٠١م) عمل احتفال بالميدان المذكور كاحتفال السابق. وسلم فيه (عبد الله فائق بك) مدير مصنع الكسوة زمام المحمل إلى سمو الخديوى ، وسموه سلمه لأمير الحج ، حيث قاده محفوفاً برجال الشرطة والجيش وأرباب الطرق إلى العباسية ليسافر من هناك إلى السويس فمكة مع الكسوتين والروائح العطرية والخرق الجديدة التى تغسل بها الكعبة . " (٣٢)

لقد أوردنا فى الجزء السابق وصفاً تفصيلياً دقيقاً لموكب المحمل المصرى على مر العصور المختلفة وذلك عن طريق شهود عيان لاحتفالات الموكب، بل أن بعضهم شارك فيه، وبعضهم الآخر اشترك فى تنظيمه على المستوى الرسمى مثل اللواء/ إبراهيم حلمى رفعت.

وكما رأينا فإن "موكب المحمل المصرى" فى حد ذاته يعتبر ظاهرة مسرحية تشتمل على فعل متمثلاً فى شملات الموكب وفى العمل المحدد الذى يقوم به المشاركون الفاعلون الذين يتحركون تبعاً لمسيناريو وضع لهم مسبقاً، ويغلف ذلك إطار من الإشارات والأعلام والبيارق والرموز الخاصة بالجماعات والطرق الصوفية، ثم جمهور المتفرجين المتفاعلين مع الموكب (٣٣)

مواكب فتح الخليج (وفاء النيل)

منذ الفتح الإسلامي لمصر والأعياد عند المسلمين ترتبط بمناسبات دينية، مثل عيد الفطر، وعيد الأضحى، وعيد رأس السنة الهجرية ... إلخ ولكن هناك عيداً لا يتصل بالمعتقدات الدينية ، حرص المصريون في ظل الإسلام على الاحتفال به، وهو عيد فتح الخليج أو (جبر الخليج أو كسر الخليج) و هو نفسه عيد وفاء النيل. فعندما يصل ارتفاع منسوب النيل إلى أكثر من عشرين ذراعاً يكون بذلك النيل قد وفى منسوبه وفاض بمائه علينا ليعم الخير على مصر كلها.

موكب فتح الخليج فى مصر الفاطمية

يسجل لنا الرحالة الفارسى " ناصر خسرو علوى " (٣٤) وصفاً تفصيلياً لموكب فتح الخليج عام ٤٤٤ هجرية (١٠٤٩) فيقول: " وتكون أفواه الترع والجداول مسدودة فى البلاد كلها، يحضر السلطان ركباً ليفتح هذا النهر الذى يسمى "الخليج" ... وفى ذلك اليوم تفتح الخلجان والترع الأخرى فى الولايات كلها. وهذا اليوم من أعظم الأعياد فى مصر، ويسمى "عيد ركوب فتح الخليج"... ويسير فى ركاب السلطان عشرة آلاف فارس ، على خيولهم سروج من الديباج الرومى والبوقلمون، نسجت لهذا الغرض خاصة، وطرزت حواشيها بإسم سلطان مصر، وعلى كل حصان درع أو جوشن.. على قمة السرج خوذة جميع أنواع الأسلحة الأخرى.. وكذلك تسير جمال كثيرة عليها هوداج مزينة، وبغال عماراتها (هوداجها) كلها مرصعة بالذهب والجواهر، وموشاة باللؤلؤ ... فى ذلك اليوم، يخرج جيش السلطان كله، فرقة فرقة، وفوجاً فوجاً، ولكل جماعة اسم وكنية. فرقة تسمى "الكتاميين" . وهم من القيروان، أتوا فى خدمة لدين الله. وقيل أنهم عشرون ألف فارس.

وفرقة تسمى "الباطليين". وهم رجال من المغرب، دخلوا مصر قبل مجئ السلطان إليها. وقيل أنهم خمسة عشر ألف فارس.

وفرقة تسمى "المصامدة". وهم سود من بلاد "المصامدة"، قيل أنهم عشرون ألف رجل. وفرقة تسمى "المشاركة". وهم ترك وعجم. وسبب هذه التسمية أن أصلهم ليس عربياً، ولو أن معظمهم ولد فى مصر، وقد اشتق اسمهم من الأصل، قيل أنهم عشرة آلاف رجل، وهم ضخام الجثة.

وفرقه تسمى "البدو". وهم من أهل الحجاز، وكلهم يجيدون حرب الرماح، قيل أنهم خمسون ألف فارس.

وفرقه تسمى "الاستاذيين". كلهم خدم بيض وسود، اشتروا للخدمة، وهم ثلاثون ألف فارس.

وفرقه تسمى "السرائيين". وهم مشاة جاءوا من كل ولاية، لهم قائد خاص، يتولى رعايتهم، كل منهم يستعمل سلاح ولايته، وعددهم عشرة آلاف رجل وفرقه تسمى "بزتوج" يحاربون بالسيف وحده، قيل أنهم ثلاثون ألف رجل. ونفقة هذا الجيش كله من مال السلطان، ولكل جندي منه مرتب شهري على قدر درجته وهناك فرقة من أبناء الملوك والأمراء الذين جاءوا لمصر من أطراف العالم، ولا يعدون من الجيش. ومن بين هؤلاء أولاد خسرو دهلبي، وقد أتت أمهم معهم، وأولاد ملوك الكرك "جورجيا"، وأبناء ملوك الديلم، وأبناء خاقان تركستان (٣٥). " (٣٦) هذا بالنسبة لفرق الجيش المشاركة في إحتفال فتح الخليج.

"وكذلك وجد في يوم فتح الخليج طبقات أخرى من الرجال من ذوى الفضل والأدباء والشعراء والفقهاء ولكل منهم أرزاق معينة... وليس لهم عمل إلا أن يذهبوا ليلسموا على الوزير حين يركب ثم يعودون". " (٣٧) و يعضى ناصر خسرو في وصف الاحتفال بفتح الخليج قائلا :

" في اليوم الذى ذهب السلطان فى صباحه لفتح الخليج، استأجروا عشرة آلاف رجل أمسك كل واحد منهم أحد الجنائب، وساروا مائة مائة، وأمامهم الموسيقيون ينفخون البوق ويضربون الطبل والمزمار. وسار خلفهم فوج من الجيش. مشى هؤلاء من قصر السلطان حتى رأس الخليج، أتت الجمال وعليها اليهود و المواقد، ومن بعدها البغال وعليها المماريات. وقد ابتعد السلطان عن الجيش والجنائب، وهو شاب كامل الجسم، طاهر الصورة من أبناء أمير المؤمنين حسين ابن على ابن أبى طالب إرضى الله عنهما. كان حليق شعر الرأس، يركب على بغل ليس فى شرجه أو لجامه عليه، فليس عليه ذهب أو فضة. وقد إرتدى قميصا أبيض، عليه "قوطة" فضفاضة، كالتى تلبس فى بلاد المغرب (٣٨)، والتى تسمى فى بلاد العجم "دراعة"، وقيل ان اسم هذا القميص "الديبقي" (٣٩)، وأنه يساوى عشرة آلاف دينار. وكان على رأسه عمامة من لونه،

ويمسك بيده سوطاً سميناً وأمامه ثلثمائة رجل ديلمى، عليهم ثياب رومية مذهبة. وقد حزموا خصورهم، وأكمامهم واسعة كما يلبس رجال مصر [فى ذلك العصر]. ومعهم النشاشيب والسهام، وقد عصبوا سيقانهم. ويسير مع السلطان حامل المظلة، راكباً حصاناً، وعلى رأسه عمامة مذهبة مرصعة، وعليه حلة قيمتها عشرة آلاف دينار ذهبى مغربى. والمظلة التى بيده ثمينة جداً، وهى مرصعة ومكحلة. وليس مع السلطان فارس غير حامل المظلة (٤٠). وقد سار أمامه الديالمة، وعلى يمينه ويساره جماعة من الخدم، يحملون المجامر ويحرقون العنبر والعود .

وجاء بعد السلطان الوزير مع قاضى القضاة وقوج كبير من أهل العلم وأركان الدولة. وقد ذهب السلطان إلى حيث ضرب الشراع على رأس سد الخليج أى النهر. وظل ممطياً البغل تحت السراق مدة ساعة، وبعد ذلك سلموه مزرعاً ليضرب به السد. ثم عجل الرجال بهدمه بالماحول والنفوس والمخاريف، فانساب الماء، وقد كان مرتفعاً، وجرى دفعة واحدة فى الخليج.

فى هذا اليوم يخرج جميع سكان مصر والقاهرة للتفرج على فتح الخليج، وتجرى فيه أنواع الألعاب العجيبة. وكان فى أول سفينة نزلت الخليج جماعة من الخرس يسمون بالفارسية (كدك ولال) لعلهم يتفألون بنزولهم. ويجرى السلطان عليهم صدقاته فى هذا اليوم . " (٤١)

موكب فتح الخليج فى مصر المملوكية:

يذكر لنا المؤرخ ابن إياس فى أحداث سنة ٩١٨ هجرية (١٥١٢م) تفصيلاً لزيارة السلطان الأشرف الغورى إلى مقياس النيل عندما وصل منسوب الماء إلى ثلاثة أصابع فوق العشرين ذراعاً ، وقد كان ذلك فى يوم الأربعاء ثالث عشرة من جمادى الآخر، فيقول:

" ثم صنع السلطان فى تلك الليلة احراقاً فكان مصروفها نحواً من مائة وسبعين ديناراً مثل احراقه نبط المحمل التى كانت تصنع بالرملة قدام القلعة، فشقوا بالنفط من القاهرة وهو مزفوف وقدامه الطبول والزمور، فكان عدة قلاع النفط خمسين قلعة، والموازن خمسين مأننة، وأزيار عشرة، وجُرر أربعين جرة، وصواريخ كبار ثلاثمائة، ومأويات ألفاً ومائتين، وشجيرات عشرة، وتنانير عشرين، وقطع ألفين، وشمل أربعين،

فلما وصلوا بالنفط إلى شاطئ البحر [النيل] أنزله في خمسين مركب، وصفوا المراكب قبالة المقياس عند البهظة، ورسم السلطان للأمراء المقدمين بأن يحضروا طبلخاناتهم في مراكب عند المقياس، ففعلوا ذلك، فكان حس الطبول والزمور مع الكوسات [الطبول الكبيرة] مثل صوت الرعد القاصف . " (٤٢)

موكب فتح الخليج في مصر الحديثة [من عام ١٦٥٧ وحتى آخر القرن التاسع عشر]

يذكر لنا الرحالة (ثيفنوت) في كتابة قصة رحلة إلى الشرق "أنه شاهد في عام (١٦٥٧م) موكب احتفال فيضان النيل في ١٨ أغسطس، الذي يسمى (جبر الخليج) ورأى الذبائح تتحرر، وقد شاهد إلقاء تماثيل من الخشب في النيل، وهما على هيئة رجل وامرأة يمثلان خطيبين (النيل وعروسه). (٤٣)

ويذكر لنا العالم الفرنسي (ج - دي شابرول) في دراسته لعادات وتقاليده سكان مصر المحدثين عام (١٧٩٨م)، والتي ضمها كتاب وصف مصر، وصفا لإحتفال فتح الخليج حيث يقول:

" ويتصدر احتفال عيد الخليج الباشا وكبار شخصيات الحكومة، مثل شيخ البلد والقاضي والدفتردار أو مستشار الحكومة وكخيا الجاويشية، وفرقة الإنكشارية والكشاف وكل كبار الشخصيات، وعند الصباح يصل الباشا مع أهل بيته أي مع ضباطه ورجاله، ويصل البكوات مع مماليكهم، ويصحبهم جمهور كبير من الموسيقيين ويحتلون جزءاً من الميدان، بينما تكون القوارب تغطي سطح الترفة، وتمتاز قوارب السيدات بفخامتها وبهواجها التي تعلق عليهن بدافع الغيرة، ويخلع الباشا جبة على كل من الأغا وبقية كبار الضباط ثم يعطى الإشارة، وعندئذ يقوم عمال معدون لهذا الغرض برمي تماثيل أو عمود طينى في النيل وسط ضجيج الهتافات والآلات الموسيقية، ثم يقطع السد وتتدفق مياه النيل على الفور في شوارع المدينة لتصبح أشبه بالبحيرات وقبل أن ينسحب الباشا يلقى في النهر بقبضة من العملات الذهبية والفضية يتسابق إلى الفوز بها غولصون مهرة، وينقضى ما يتبقى من النهار في أفراح ومسرات تستمر حتى الليلة التالية. " (٤٤)

ويروى لنا (الكسندر مورى) في كتابه "قتل الإله في مصر، طرفاً من موكب الاحتفال بوفاء النيل، فيقول: "أنه في حوالى ١٥ من أغسطس - أواخر القرن التاسع عشر

وبالقرب من جزيرة الروضة، كان المصريون يحتفلون بعيد جبر الخليج حتى تتساق المياه الجديدة فى القنوات، ويذكر شيئاً عن مخروط مصنوع من الطين كانوا يسمونه العروسة وهو أشبه (بالمانيكان) الحالى، وفى أعلى المخروط وعلى قمته كان يزرع الذرة أو القمح، وعند وصول الفيضان إلى قم الخليج تتساق المياه بشدة فتجرف معها العروسة وتغوص مع الأمواج المتدفقة. وكانوا يزعمون أن النهر يقترب بهذه العروسة من الطين وبها الحبوب " (٤٥) : وينفى (الكسندر مورى) وجود أى نص قديم يشير إلى تقديم عذراء إنسانية قربانا للنيل. (٤٦)

ويعتبر موكب فتح الخليج فى صميمه عرضاً مسرحياً مخرجاً بعناية ، مكانه طرقات المدينة ثم مياه النيل، وحركته المسرحية من قصر الحاكم إلى شاطئ النيل، وبطله الرئيسى الحاكم (أو السلطان أو الباشا) أما باقى الأدوار فهى موزعة بدقة ونظام على الأمراء ورجال الدولة وأفراد الجيش ، وجميعهم يرتدون الملابس الخاصة بهذا العرض ، ويستخدمون الرايات والشارات التى تكمل الإطار التشكيلى للموكب المقدم أمام جماهير الناس الذين يقومون بدور المتفرجين ، ذلك بالإضافة إلى استخدام الآلات الموسيقية المختلفة من طبول ذات أحجام مختلفة، وآلات نفخ، وآلات نحاسية، جميعها تعمل على ضبط إيقاع حركة المشاركين فى الاحتفال.

و من الواضح " إن الهدف من (هذا الموكب الاحتفالى) - إلى جوار إظهار الأبهة - أن يقع كل ذلك فى نفوس الناس موقع المتعة ويبث فيهم الرهبة ويطلعهم على مدى قوة الدولة وغناها، فيلزمون جانب الولاء لها . " (٤٧)

موكب رؤية هلال رمضان

يقول الله تعالى " شهر رمضان الذي أنزل فيه القرآن هدى للناس وبينات من الهدى والفرقان " صدق الله العظيم

فإذا لم يكن لشهر-رمضان ميزة سوى بدء نزول القرآن فيه لكفاء فخرا وتكريما وتفضيلا على بقية الشهور، فما بالك وفيه ليلة القدر، وليلة القدر خير من ألف شهر. والصوم أحد أركان الإسلام الخمس، وقيل بأن رمضان في الأيام كالنبي صلى الله عليه وسلم في الأنعام. من ثم عني المسلمون بشهر رمضان في سائر الأقطار وأحاطوه بأنواع التكريم، وأحيوه بصنوف العبادة، وأغدقوا فيه الخير على الفقراء والمعوذين.

" ويؤثر عن القاضي أبي عبد الرحمن ابن لهيعة، الذي ولي قضاء مصر سنة ١٥٥هـ - ٧٧١م، أنه أول قاض حضر لنظر الهلال في شهر رمضان " (٤٨) وكان ذلك في عهد أمير مصر عبد الله بن عبد الرحمن بن معاوية بن حُذَيْج الذي كان والياً على مصر من قبل الخليفة العباسي أبي جعفر المنصور (٤٩)، " واستمر القضاء بعد ذلك يخرجون مع الناس إلى جامع محمود بسفح المقطم لرؤية الهلال فسي رجب وشعبان احتياطيا لرمضان، وأعدت لهم دكة عرفت بدكة القضاء على مكان بالجبل مرتفع عن المساجد يخرجون إليه لنظر الأهلة إلى أن بنى مكانها مسجد في العصر الفاطمي، فصاروا يرصدونه من فوق المنارات . " (٥٠)

موكب الرؤية في مصر الفاطمية:

لقد اهتم الخليفة الفاطمي بمهرجان إعلان حلول شهر رمضان، " فقد كان يخرج في موكب متحليا بملابسه الفخمة، من باب الذهب ، أحد أبواب القصر الفاطمي الكبير، وحوله الوزراء بملابسهم المزركشة، وخيولهم المطعمة، بسروجها المذهبة، وفي أيديهم الرماح والأسلحة المكفئة بالذهب والفضة، والأعلام الحريرية الملونة، وأمامه الجند ، تتقدمهم الموسيقى صادحة بأنغام شجية، ويسير في هذا الاحتفال تجار القاهرة من الجوهرين والصيارفة والصاغة والبزازين وغيرهم. وقد تبارى هؤلاء التجار في معالم الزينة المقامة على حوانيتهم، وتفننوا فيها بما يلفت نظر الخليفة. فيسير الموكب من بسين القصرين إلى أن يخرج من باب الفتوح، ثم يدخل باب النصر عائدا إلى باب الذهب، وفي أثناء الطريق توزع الصدقات على الفقراء والمساكين. وحينما يبلغ الخليفة القصر يستقبله

المصلون بتلاوة القرآن الكريم فى مدخل القصر ودهاليزه حتى يصل إلى خزانه الكسوة الخاصة، فيغير ملابسه ويوزع الدنانير والهدايا، ثم يتوجه لزيارة قبور آبائه حسب عادته. فإذا أتم ذلك أمر أن يكتب إلى الولاة والنواب بحلول شهر رمضان - (٥١)

موكب الرؤية فى مصر المملوكية:

وبعد الدولة الفاطمية استمرت العناية بالاحتفال برؤية هلال رمضان، فقد " كان يخرج قاضى القضاة، والقضاة الأربعة والشهود ومعهم الشموع لرؤية الهلال، وكان يشترك معهم محتسب القاهرة وتجارها ورؤساء الطوائف والصناعات والشعب، وكانوا يشاهدون الهلال من منارة مدرسة المنصور قلاوون بالنحاسين، لوقوعها أمام المحكمة الصالحية (مدرسة الصالح نجم الدين) فإذا تحققوا من رؤيته، أضيئت الأنوار على الدكاكين وخرج قاضى القضاة فى موكبه تحف به الفوانيس بالشموع والمشاعل حتى يصل إلى داره، ثم تتفرق الطوائف إحيائها معلنين بالصيام. " (٥٢)

ولم تكن الأقاليم أقل عناية من العواصم بالاحتفال برؤية هلال رمضان ، فقد شاهد ابن بطوطة الرحالة فى سنة ٧٢٧ هـ - ١٣٢٧ م ، الاحتفال برؤية رمضان فى مدينة أيبار (٥٣) ووصفه بقوله: " ولقيت بأيبار قاضيا عز الدين المليحي الشافعى، وهو كريم الشمائل كبير القدر. حضرت عنده مرة يوم الركبة (وهم يسمون ذلك يوم ارتقاب هلال رمضان)، وعادتهم فيه: أن يجتمع فقهاء المدينة ووجوها بعد العصر من اليوم التاسع والعشرين لشعبان بدار القاضى، ويقف على الباب نقيب المتعممين، وهو ذو شارة وهيئة حسنة، فإذا أتى أحد الفقهاء أو الوجوه تلقاه ذلك النقيب، ومشى بين يديه قائلا: باسم الله، سيدنا فلان الدين! فيسمع القاضى ومن معه فيقومون له، ويجلسه النقيب فى موضع يليق به. فإذا تكاملوا هنالك ركب القاضى وركب من معه أجمعون، وتبعهم جميع من بالمدينة من الرجال والنساء والصبيان، وينتهون إلى موضع مرتفع خارج المدينة، وهو مرتقب الهلال عندهم، وقد فرش ذلك الموضع بالبسط والفرش، فينزل فيه القاضى ومن معه، فيرتقبون الهلال، ثم يعودون إلى المدينة بعد صلاة المغرب، وبين أيديهم الشمع والمشاعل والفوانيس. ويوقد أهل الحوانيت بحوانيتهم الشمع، ويصل الناس مع القاضى إلى داره، ثم ينصرفون. هكذا فعلهم فى كل سنة. " (٥٤)

ويصف لنا المؤرخ ابن إياس فى سنة (٩٢٠هـ - ١٥١٤م) موكب رؤية هلال رمضان أثناء حكم السلطان قنصوه الغورى فيقول: "وأما فى ليلة رؤية الهلال حضر القضاة الأربعة بالمدرسة المنصورية، وحضر للزينة بركات بن موسى المحتسب، فلما ثبت رؤية الهلال وانفض المجلس ركب الزينى بركات بن موسى من هناك قتلاهما الفوانيس الأكرة والمجانيق والمشاعل والشموع الموقودة فلم يحص ذلك لكثرتها، ووقدوا له الشموع على الدكاكين وعلقوا له التناير والأحمال الموقودة بالقناديل من الأمشاطيين إلى سوق مرجوش إلى الخشابين إلى سوقة اللبن إلى عند بيته، فارتجت له القاهرة فى تلك الليلة، وكانت من الليالى المشهودة، وأطلقوا له مجامر بالبخور بطول الطريق وكان ذلك يعادل المواكب السلطانية . " (٥٥)

موكب الرؤية فى القرن التاسع عشر بمصر:

يطالعنا المستشرق الإنجليزى إدوارد وليم لين الذى زار مصر فى الفترة ما بين ١٨٣٣م - ١٨٣٥م، بوصف تفصيلى لموكب رؤية هلال رمضان فيقول: "تعرف الليلة التى يتوقع فيها بدء شهر "رمضان" بليلة "الرؤية"، ويتوجه فى فترة بعد ظهر اليوم السابق أو قبل العديد من الأشخاص إلى الصحراء حيث الهواء النقي لرؤية هلال القمر، ويبدأ الصوم فى اليوم التالى بعد رؤية الهلال وينطلق المحتسب وشيوخ بعض التجارات المختلفة (الخبازون والطحانون والجزارون وبائعو اللحم والزيتون والخضرجيون) ولغير من أعضاء هذه التجارات وفرق المزيكاكين والفقراء يرأسهم الجنود فى هذه الليلة فى موكب من القلعة إلى محكمة القاضى وينتظرون عودة أحد الأشخاص الذى ذهب لرؤية أو شهادة مسلم آخر رأى القمر هلالا. ويحتشد الناس فى الشوارع التى يمر بها. وجرت العادة أن تتضمن إلى الموكب طائفة من الجياد المغطاة أسرجتها بشكل مزركش، بيد أن المرض المسكرى للطبقة الفقيرة قد حل محل الأبهة الدينية المدنية التى تشهدها هذه الليلة. وبات يقتصر موكب ليلة الرؤية اليوم على مشاة النظام. ويتقدم حاملو المشاعل كل مجموعة من الجنود كما يسيرون خلفهم لإنارة الطريق لهم عند عودتهم ويتبعهم الشيخ وبعض أعضاء التجارات الأخرى مع العديد من الفقراء وهم يهتفون عند مرورهم: "بركة، بركة! بارك الله عليك يا رسول، السلام عليه". وتتفضى عامة بضع دقائق بعد مرور فرقتين أو ثلاث فرق ويختم المحتسب ومساعدوه للموكب. وبعد أن يصل الخبر اليقين بأنه

تمت رؤية القمر إلى محكمة القاضى ينقسم الجنود والمحتشدون فرقا عديدة ويمود فريق منهم إلى اللقعة بينما تطوف الفرق الأخرى فى أحياء مختلفة فى المدينة تهتف: " يا أتباع أفضل خلق الله: صوموا صوموا ". وإذا لم يروا القمر فى تلك الليلة، يصرخ المنادى: "بكرة شعبان ، مافيش صيام... مافيش صيام ". (٥٦)

موكب الرؤية فى العصر الحديث :

واستمرت حفلات الرؤية يشترك فيها الشعب بطوائفه حينما انتقل إثبات الهلال إلى المحكمة الشرعية، فقد كان يحتفل بها احتفالا عظيما، " فيخرج موكب الرؤية من محافظة مصر إلى المحكمة الشرعية تتقدمه الموسيقى والجنود والتجار ومشايخ الحرف بطبولهم حتى إذا ثبت رؤية الهلال تطلق الصواريخ والألعاب النارية، وتطلق المدافع وتضاء المنارات ثم يمر موكب الرؤية فى أنحاء القاهرة معلنا الصيام. واشترك مشايخ الحرف فى هذا الموكب وفى المواكب الكبيرة الأخرى كانت تمثل فيه التجارات والصناعات على عربات يتبارى أصحابها كل فى إظهار تجارته أو صناعته فهى من قبيل الدعاية، والدعاية وفيها ما يثير الإعجاب، وفيها ما يثير الضحك، وكان الشعب على بكرة أبيه يخرج لمشاهدة هذه المواكب، وإلى بداية القرن العشرين كان يقام موكب الرؤية طبقا لهذا النظام مع التبسيط، ثم تقلص هذا الاحتفال تدريجيا إلى أن أعادت إليه بهجته حكومة ثورة ١٩٥٢ باعتباره من العادات والتقاليد القومية الواجب غرس معالمها وصورها فى نفوس الأطفال، لتتعلق بها أذهانهم وتثير فيهم عوامل الشغف بتقاليد بلادهم، فقد أصدرت الأوامر فى أواخر شعبان سنة ١٣٧٤هـ - أبريل سنة ١٩٥٥م أن يعاد الاحتفال بموكب الرؤية القديمة على نسق يجمع بين سنة القديم والتطور الذى أدركته مصر فى ظل الثورة. " (٥٧)

وبتاريخ ٢٢ أبريل سنة ١٩٥٥ نشرت الصحف برنامج الاحتفال كالاتى:

الموكب التقليدى:

ويشمل موكب الرؤية فى القاهرة، الموكب الرسمى التقليدى الذى سيبدأ من محافظة القاهرة وتشترك فيه عربات أعدتها للمصانع والشركات والمحال التجارية تمثل مختلف الحرف والمهن فى مصر.. ويسير موكب الحرف - من مكان التجمع وهو

الجمعية الزراعية المصرية - فى منتصف الساعة الثالثة بعد ظهر اليوم. ويبدأ الموكب
الرسمى من المحافظة فى منتصف الساعة السادسة.

فرق الكشافة والموسيقى:

وتشترك فى الموكب الرسمى فرق الكشافة الأهلية، وفرق الموسيقى وعربات
تمثل نهضة الكليات والمدارس الصناعية والمصانع المصرية والمحال التجارية، ولأول
مرة تشترك المصانع الحربية فى إبراز إنتاجها وأعمالها فى عربات من تصميمها تسير
فى الموكب. (٥٨)

موكب الرؤية فى محافظة الشرقية:

ولم يكن موكب الرؤية فى ذلك الوقت قاصرا على القاهرة فقط، فقد شاهده
المؤلف أعوام ١٩٦٤، ١٩٦٥، ١٩٦٦، بمركز فاقوس بمحافظة الشرقية، حيث نشأ
المؤلف، وكثيرا ما كان يسير فى موكب الرؤية بصحبة أقرانه من الأطفال، بيد أن هذا
الموكب قد توقف فى مركز فاقوس بعد نكسة ٥ يونيو ١٩٦٧م.

وصفة الموكب كالتالى:

بعد صلاة العصر ... يتجمع الموكب أمام مركز فاقوس [قسم الشرطة] فى انتظار
إشارة البدء التى حتما سوف تصل إلى مأمور المركز تليفونيا من القاهرة معلنة ظهور
هلال رمضان عندئذ يتحرك موكب الرؤية على هذا النحو :

فرقة موسيقى الشرطة النحاسية تتقدم الموكب تعزف الألحان المختلفة المبهجة،
يتبعهم خيالة الشرطة بقيادة المأمور حيث يركبون خيولهم فى طابورين منتظمين، يليهم
أفراد الشرطة يسرون فى طابورين أيضا فى خطوات منتظمة موقعة على أنغام
الموسيقى، يليهم شيوخ ومريدو الطرق الصوفية بملابسهم البيضاء المطعمة بالشرائط
والعمامات الخضراء، يسكون فى أيديهم الأعلام والبيارق التى تدل عليهم. ويليهم فى
الموكب طابور من العربات (الكارو) التى تجرها الخيول والبغال، وهذه العربات تمثل
الحرف المختلفة، فنرى عربة عليها (كنفانى) أمامه فرن يصنع بواسطتها الكنافة
والقطائف، كما نرى عربة أخرى عليها نجار يقوم بصناعة قطعة أثاث خشبية أمام الناس،
ثم عربة أخرى عليها صانع الأحذية يقوم بصناعة حذاء، وبالأحرى يقوم بصناعة (بلغة)
حيث يشتهر مركز فاقوس بصناعة (البُلغ)، ثم تليها عربة أخرى عليها الحدّاد الذى

يستخدم السندان والمطرقة فى تطويع قطعة من الحديد وتشكيلها، ثم تأتى عربة الخياط الذى يجلس إلى ماكينة الخياطة منهمكا فى خياطة جلباب بلدى ، ثم يلى ذلك عربة الخبازين الذين يعجنون العجين ثم يقومون بخبزه داخل فرن صغيرة موضوعة فوق العربة ، وبعد ذلك يوزعون للخبز الذى ينضج على جمهور المشاهدين . (ويشارك الجمهور فى الفعل الاحتفالى) . ومن المعتقد أن مشاركة أصحاب الحرف والبايعين إنما هو استغلال هذه المناسبة للإعلان عن بضاعتهم من خلال مبدأ النفعية والبهجة.

إن سيناريو موكب الرؤية هذا يفرض نفسه من خلال نقطة انطلاق وهى ثبوت رؤية هلال رمضان، وإذا كانت بداية هذا السيناريو قد انطلقت منذ البداية على المستوى الدينى ، وهو الإعلان ببداية شهر الصوم وشعبائه ، فإن مشاركة الدولة والاحتفال به منذ القدم، وحتى فترات تطوره - على أيدي الفاطميين والمماليك ومن قدامهم - فمن الجائز أن الدولة قد شاركت هى الأخرى فى تطوير هذا السيناريو ، كما أن دخول الطوائف الصوفية، ومشاركتها بطبولها وأذكارها ومدائحها ولباسها وأعلامها، طور هو الآخر شكل هذا الاحتفال عن طريق المنطوق من الأذكار والمسموع من إيقاعات الطبول، ثم دخول طوائف الحرفيين وانهماكهم فى تدفقه الحركى فى مهنهم وحرفهم، لا شك طور هذا الاحتفال ، وذلك بتشخيص كل حرفة أمام جمهور الموكب من خلال نداءاتهم ، وأصواتهم بل وأصوات الأدوات التى يستعملونها أثناء الدق عليها كصوت (سندان) الحداد وأصوات الباعة وخلافه.

هذا السيناريو كان فكرته الأولى الاستكشاف والفتوى (عند رجال الدين) ، ثم الإعلان وتوصيل النبأ (عند رجال الدولة) ، ثم رد الفعل الشعبى عند الجمهور المتلقى ، وهو اللغات الشعبية التى تشارك [فى الموكب] من أجل المتعة أو المنفعة المادية أو الروحية .

هذا السيناريو وأن فرض نفسه أولاً فإن المشاركة الشعبية فيه ، بالإضافة الى مشاركة المسؤولين ساهمت فى تطويره بما يليق بهذه المناسبة ، ومن الممكن هنا تحديد المسئول عن الاحتفال والتخطيط له ، وأما الذى ينفذ فهم بقية المشاركين الذين ذكروا آنفاً .

وعلى هذا فنن الممكن أن يحدث التنفق الحركى الجمعى والفردى - من قبل المشاركين - فى إطار ما حدده هذا (السيناريو) ودرجة الإيمان بتنفيذه ، ومن هنا قد ينبثق . ما يمكن أن نطلق عليه بنور للمسرح أو الظاهرة المسرحية. (٥٩)

مواكب الاحتفال بالمولد النبوي الشريف

أولاً: موكب الدوسة:

آخر رصد لهذا الموكب كان في عهد محمد علي ، رصده لنا الطبيب الفرنسي (أ. ب كلوت بك) الذي جاء إلى مصر في أعقاب الحملة الفرنسية على مصر وبداية عصر محمد علي ، ومن قبل في عام (١٨٣٣م) قدم لنا الرحالة الإنجليزي (ادوارد وليم لين) وصفاً تفصيلياً لهذا الموكب. يقول كلوت بك : " فمنذ الشهر الثالث من السنة الهجرية تعد المعدات العظيمة للاحتفال بمولد النبي وإقامته في ميدان الأزبكية بمظاهر الأبهة والجلال، وال دراويش السعدية المحور الأكبر الذي يدور عليه هذا الاحتفال العظيم. " (٦٠)

و يقدم لنا ادوارد وليم لين الوصف التفصيلي لموكب الدوسة الذي شاهده و سار فيه، حيث يقول : " لما انتهى شيخ الدراويش السعدية (السيد محمد المنزلاوي) من صلاة الظهر (الجمعة) والوعظ انطلق إلى منزل الشيخ البكري الذي يرأس كل طبقات الدراويش في مصر والذي يقع في الجهة الجنوبية لبركة الأزبكية. وانضمت إليه عند خروجه من الجامع مجموعات متنوعة من دراويش السعدية أتوا من مناطق مختلفة من العاصمة - وحمل أعضاء كل منطقة علمين خالصين بهم ... وكان الشيخ في ذلك اليوم يرتدي رداء وقاووقاً (٦١) أبيضين ، ويعتمر عمامة من الموسيلين زيتية اللون داكنة فلا نكاد نميز لونها عن اللون الأسود إضافة إلى شقة من الموسيلين الأبيض ملفوفة بشكل منحرف إلى الأمام، كان الشيخ راكباً حصاناً معتدل الطول والوزن... دخل الشيخ بركة الأزبكية يسبقه موكب كبير من الدراويش هو رئيسهم. وتوقف هذا الموكب على بعد مسافة قصيرة من منزل الشيخ البكري وانطرح عدد كبير من الدراويش وغيرهم أرضاً جنباً إلى جنب متلاصقين مترلصين ظهورهم مستقيمة وأرجلهم ممدودة وأذرعهم مضمومة تحت جباههم وكانوا لا ينفكون يرددون كلمة "الله". ثم قام نحو اثني عشر درويشاً - وقد خلعوا أحذيتهم في معظمهم - يمشون على ظهور رفاقهم الممددين، وكان بعضهم يضرب "الباز" (٦٢) ويهتف اسم "الله" إلى أن ظهر الشيخ. تردد الحصان لسدقائق ممدودة في الدوس على أول الرجال الممددين المنطرحين أمامه، وراح يرهو رهواً دون خوف ظاهر فوق هؤلاء جميعاً يقوده شخصان، فكان أولهما يدوس أقدام الممددين وثانيهما

يمشي على رؤوسهم ، عندها صرخ المتفرجون صرخة مطولة "الله" في صوت واحد. ولم يكن يبدو أن أحداً من هؤلاء الرجال الذين داستهم حوافر الحصان قد أصيب بأذى، فعلى العكس قفز كل واحد منهم بعد أن مر الحصان عليه وتبع الشيخ بعد أن تلقى دوستين من الحوافر الأمامية والخلفية. ويعتبرون هذا النوع من الأداء أعجوبة تتحقق عبر قوة خارقة تمنح لكل شيخ من شيوخ السعيدة. " (٦٣)

ثانياً: موكب الطرق في عهد الخديوي عباس حلمي الثاني [١٨٩٢م : ١٩١٤م]

عن موكب الاحتفال بالمولد النبوي في ذلك العصر، يقول أحمد شفيق باشا في مذكراته: " يبدأ المولد في ٢٥ صفر، بأن يجتمع رجال الطرق بميدان باب الخلق وكل طريقة معها أعلامها، وعند تكاملها تسير في موكب، ينشد رجالها ترانيم، كل طريقة بنغمتها، مع دق الدفوف وقرع البازة إلى أن يصلوا مركز مشيخة الطرق الصوفية، حيث يستقبلهم السيد البكري، فنقرأ الفاتحة والصلوات والتسليمات، ثم يجتمع مشايخ الطرق لديه فيعلن افتتاح المولد النبوي الشريف، ثم ينصرفون. " (٦٤) وفي مساء يوم ٢٨ صفر يأتي أرباب الطرق المختلفة، جماعات جماعات، كل أهل طريقة بدورهم، وأمامهم حاملو الفوانيس الخاصة بهم - وهي فوانيس كبيرة مغطاة بقماش أبيض رقيق بدل الزجاج - فيستقبلها السيد البكري، وبعد قراءة الفاتحة والصلوات والتسليمات، يقام مجلس الذكر، وينشدهم الشيخ الشنتوري، ويستمر إحياء الليالي في سراي السادة البكرية لغاية يوم ٤ ربيع الأول. " (٦٥)

ثالثاً: زفة المولد النبوي في بور سعيد عام ١٩٩٤م

حوالي الساعة الرابعة، من يوم السبت ٢٠ أغسطس ١٩٩٤، بدأت شوارع بورسعيد تخرج أنقالها من النساء والأطفال والشباب، في جماعات أتت من كل صوب، تجاه طريق البحر وميدان الشهداء، محملين بأشواقهم، والبهجة تغمر كل الوجوه، في مشهد احتفالي رائع لا يتكرر إلا مرة واحدة في العام: باعة الحلوى والحمص وحب العزيز والذرة المشوية والدندورمة والفشار، لصطفوا بعبراتهم على جانبي الشوارع التي سيمر بها موكب المولد، شعب بورسعيد تجمع بمختلف طوائفه بحدائق ميدان الشهداء، والشوارع المؤدية إليه

من بعيد ، بدأت تظهر الرايات والبيارق في طريق البحر ، و"الزفة" تزحف فسي بطء تجاه الشرق، خلف مبنى الأمن وديوان المحافظة، حتى سور قناة السويس، ثم عادت غرباً، من شارع أحمد عرابي إلى ميدان الشهداء.. حيث توقفت في الساعة السادسة والنصف، في مقدمة الزفة: فرقة للأمن المركزي، يليها أربع سيارات (مرسيدس) بيضاء تحمل ضباط الشرطة، ثم عربات المطافئ والإسعاف، وسيارتان للبحرية، ثم فرق الدراويش وطوائف الصوفية، كل طريقة تميزها الأعلام والبيارق باللون الذي اشتهرت به، أربع نماذج للكعبة محمولة على سيارات، يحيطها أطفال يرتدون الملابس العربية، كما تعود كبار التجار بالمدينة، المشاركة بسيارات مغطاة بالزهور والورق الملون، في أشكال زخرفية رائعة يتوسطها اسم "محمد" أو كلمة التوحيد، ونماذج ضخمة لعرائس المولد، وكل سيارة تصاحبها فرقة إنشاد، زغاريد وغناء ورقص ومحاولات للإمساك برايات الصوفية وتقبيلها التماساً للبركة.. في السابعة والنصف، تتحرك الزفة، عقب وصول ركب محافظ بور سعيد إلى مسجد "العباسي" بشارع محمد علي، حيث بدأت مراسم الاحتفال الرسمي بعد أداء صلاة المغرب... (٦٦)

موكب أبي الحجاج

لأمر ما شيد مقام أبي الحجاج ومسجده على ركن من فناء معبد الأقصر. وليس الغريب هو وجود مسجد لسيدي (يوسف أبو الحجاج) بالأقصر، ولكن الغريب هو أن يبنى هذا المسجد على ركن عال من معبد الإله آمون بالأقصر، وأن يضم هذا المسجد إلى أجزائه ساحة يوضع فيها قارب أبي الحجاج أو سفينته، وأن يكون حلول سيدي أبي الحجاج بمعبد آمون الذي انتزعه منه قد جعله خليفة له يرث عنه ماله من صفات وما اشتهر به من مناقب، وما عليه من واجبات وماله من حقوق وعادات. وكما كان الإله آمون في زمن الفراعنة يخرج في احتفال مهيب من معبده مرة في العام في سفينته المقدسة فيطوف في أرجاء مدينته التي يتولاها بحمايته ورعايته فان سيدي أبا الحجاج يخرج هو أيضاً مرة كل عام في اليوم الرابع عشر من شهر شعبان المكرم فيطوف في مدينته المحبوبة (الأقصر) في احتفال يتضمن أكبر عيد محلي يقام في هذه البلدة. مهرجان أبي الحجاج يحمل نفس المظاهر القديمة... نفس الطابع.. نفس المكان.. نفس التفاصيل. " فإذا حل الموكب أخرج القارب (ذو الألوان) ثم وضع على عربة ذات أربع عجلات وقد

غطى هذا كله بقماش ملون هو الذي كان يغطي مقبرة أبي الحجاج. أما الأقمشة التي تغطي المقابر الخمس الباقية فإنها تفرش على ظهور خمسة جمال تكون قد اتخذت زخرفها وازينت، أما من يمتطي ظهور هذه الجمال فهم أعضاء أسرة الحجاجية. وهكذا يكتمل الجمع عند المسلة التي تقوم أمام معبد الأقصر، أي عند ميدان الساحة وفقاً للتقاليد، ويتكون الجمع من اثنين من ضباط البوليس وعشرة من رجال السواري وخمسين من جنود المشاة، يلي ذلك الجمال الخمسة مزدانة بأجمل زخرف وزينة وقد غطيت ظهورها بالأقمشة الملونة التي كانت تغطي قبور الأولياء، ثم هي تحرك رءوسها ورقابها مزهوة فتدق الأجراس الصغيرة المشدودة إليها وتنبه رءوسها بريش جميل علق عليها. على حين يهلل الرجال الذين امتطوا ظهور الجمال مكبرين بـ "لا إله إلا الله، الله أكبر، الله أكبر، الله أكبر"، ويرتفع صوت مؤذن المسجد داعياً الناس إلى الصلاة على النبي، وحمد الله والثناء عليه ... ويتلوا ذلك مشايخ الطرق وأعضاء أسرة أبي الحجاج وقد حمل كل فريق منهم علماً ذا ألوان متعددة وكلهم ينشدون أناشيدهم في الإشادة بذكر أبي الحجاج ومسجده، وفي وسط جلبة الأناشيد والتصفيق والتهليل والتكبير وإطلاق البنادق يتقدم قارب الولي في هدوء وتمهل تحيط به الأعلام ويجتاز هذا الجمع الحاشد الذي يبلغ منه الفرح مبلغاً يفوق حد الوصف حتى لتراه يندفع إلى القارب يحاول لدسه للتبرك به وبقداسته. وهكذا.. يتقدم الموكب ويسير متمهلاً تارة ومتوقفاً تارة أخرى .. يعترضه فريق من الناس من حين إلى حين وهم يرقصون أو يذكرون الله.. ثم هو يتوقف عند كل مقام ولي من الأولياء ليقرأ الناس الفاتحة ويثنون على الله وعلى وإلهم أبي الحجاج الذي يزور زملائه الأولياء." (٦٧)

القارب - معبد الأقصر - الجنود - الأعلام - الأناشيد - الشعب المبتهج - التبرك بالقارب حتى الأجراس الصغيرة بلغت سمع مصر الحديثة على بعد الزمن وطول الأحقاب، خطى موكب آمون المتمهله لم يخلها الزمن بل واكبته إلى مصر الحديثة فقارب الحجاج يتقدم (في هدوء وتمهل) تماماً كما كان يفعل قارب آمون.

ومن ثم "فالتقاليد ما زالت مستمرة ، والظاهرة واحدة، فقط تغيرت الأسماء من الإله آمون إلى أبي الحجاج . لقد انتقلت الظاهرة من إله فرعوني إلى شيخ مسلم بعد أن أصبح أبي الحجاج رمزاً للقداسة ، فهو إنسان له كرامات، وليست الكرامات مرتبطة بدين معين . " (٦٨)

يحدثنا شيخ المؤرخين "عبد الرحمن الجبرتي" - وهو الرافض لما يحدث في الاحتفالات بموالد الأولياء - فيقول في أحداث شهر رجب سنة ١٢٢٥ هجرية:

" (ومن الحوادث البديعة) من هذا القبيل أن عثمان أغا المتولي أغات مستحفظات سولت له نفسه عمارة مشهد الرأس وهو رأس زيد بن علي زين العابدين بن الحسين بن علي بن أبي طالب رضي الله عنهم ويعرف هذا المشهد عند العامة بزين العابدين وبذلك اشتهر ويقصدونه بالزيارة صباح يوم الأحد فلما كانت الحوادث ومجئ الفرنسيين أهملوا ذلك وتخرب المشهد وأهيلت عليه الأتربة فاجتهد عثمان أغا المذكور في تعمير ذلك فعمره وزخرفه وبيضه وعمل به سترًا وتاجًا ليوضع على المقام وأرسل فنادى على أهل الطرق الشيطانية المعروفين بالأشارير وهم السوق وأرباب الحرف المرذولة الذين ينسبون أنفسهم لأرباب الضرائح المشهورين كالأحمدية والرفاعية والقادرية والبرهامية ونحو ذلك وأكد في حضورهم قبل الجمع بأيام ثم أنهم اجتمعوا في يوم الأحد خامس عشرينه بأنواع من الطبول والزمامير والبيارق والأعلام والشراميط والخرق الملونة والمصبغة ولهم أنواع من الصياح والنياح والجلبة والصراخ الهائل حتى ملأوا النواحي والأسواق وانتظموا وساروا وهم يصيحون ويرددون ويتجاوبون بالصلوات والآيات التي يحرفونها وأنواع التوسلات ومناداة أشياخهم أيضاً المنتسبين إليهم بأسمائهم كقولهم برفع الصوت وضرب الطبلات وقولهم يا هو يا هو يا جباوي ويا بدوي ويا دسوقي ويا بيومي ويصحبهم الكثير من الفقهاء والمتعممين والأغا المذكور راكب معهم والستر المصنوع مركب على أعواد وعليه العمامة مرفوعة بوسط الستر على خشب ومتعلقين حوله بالصياح والمقارح يمنعون أيدي الناس الذين يمدون أيديهم للتمسح والتبرك من الرجال والنساء والصبيان المتفرجين الذين يرمون الخرق والطرح حتى أنهم يرخونها بالحيال لتصل إلى ذلك التمثال لينالوا جزءاً من بركته، ولم يزلوا سائرين به على هذا النمط والخلاتق تزداد كثرة حتى وصلوا إلى المشهد خارج البلدة بالقرب من كوم الجارح..." (٦١)

وإذا أردنا تحليل الموكب السابق كظاهرة مسرحية، نرى أن الحدث هو قيام عثمان أغا بعمارة مشهد رأس زين العابدين وتجهيز هيكل الضريح الذي أشار إليه الجبرتي بأنه التمثال. أما الفعل فقد قام به أصحاب للطرق (الشيطنية) (الأشارير) بانفعالهم ورد فعلهم

تجاه موكب الهيكل بكسوته وعمامته، ومنعهم أيدي الناس من الامتداد نحو الهيكل و(التمثال) للتمسح به من أجل التبرك، مما يجعل هؤلاء يصارعون بالقول والفعل ضد من يمنعهم.. يضاف إلى ذلك تلك اللغة البدائية المرئية المتمثلة في البيارق والأعلام و(الشرايط) والخرق الملونة ، والتعامل معها في تلقائية وغفوية عن طريق حركة المد والجزر الجمعية والفردية، ثم تلك اللغة الغفوية المسموعة عن طريق الصياح والنباح الواردة في هذا المشهد .. ثم الطبول والمزامير وغيرها مما يجعل هذا الموكب وان كان ليس مسرحاً بالمعنى المتعارف عليه عند البعض، إلا أنه قريب من مفهوم المسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد والذي مكانه العراء على حد قوله. (٧٠)

موكب الشناوية وموكب الخليفة

في مولد السيد البدوي

أولاً: موكب الشناوية أو "ركبة الحمار" :

يصف لنا عرفه عبده هذا الموكب فيقول : " في اليوم الأخير من المولد ، عقب صلاة العصر من يوم الخميس، يبدأ الموكب من أمام الجامع الأحمدى، يقوده خليفة السيد البدوي متمطياً جواده، وسط مجموعة من ضاربي الدفوف على ظهور الجمال، وفرقة حرس شرف عسكرية، ومجموعات من الطرق الأحمدية ، حاملة الأعلام والبيارق، متجهين جميعاً إلى جسر سمود، حيث موقع المدخل القديم لمدينة طنطا، وهناك ينتظرون وفد الطريقة الشناوية ، القادم لتحية وفد الخليفة. وهذا اللقاء أصبح تقليداً متبعاً لإحياء ذكرى حدث قديم، فقد عزم مؤسس الطريقة الشناوية الشيخ "محمد الشناوي" على السفر إلى طنطا، وإعلان ولاته لسيدى "عبد العال" أول خليفة للسيد البدوي فامتطى حماره في سفره هذا. وفي كل عام ، يقود خليفة الشناوية موكبهم، فيطوف بقرى طنطا أولاً، ثم يتجه إلى مكان اللقاء. وعندما يظهر خليفة السيد البدوي، يبادر خليفة الشناوية فيخلع عمامته تقديراً وتقديراً ، حيث تواترت الحكايات بأن الشيخ محمد الشناوي قد فعل ذلك، ويصطحب خليفة البدوي خليفة الشناوي، لأداء ضلّة المغرب بالجامع الأحمدى، ثم زيارة ضريح السيد البدوي. " (٧١)

ثقافياً: موكب الخليفة:

وفي اليوم التالي - الجمعة - يكون الموعد مع أهم أحداث وختام هذا المهرجان السنوي، " فمقّب أداء صلاة الجمعة ، تحتشد الشوارع والميادين والشرفات وأسطح المنازل بالزوار وأهالي طنطا، في أضخم تجمع شعبي بالمدينة على مدار عام، لمشاهدة "زفة" أو موكب خليفة السيد البدوي ، ويبدأ من أمام الجامع الأحمدى، ماراً بالشوارع الرئيسية، يتقدمه فرقة من الفرسان، وفرقة من المشاة، وفرقة من قوات الأمن، وبعض الطرق الصوفية، على رأسهم الإرقاعية، بالرايات الخضراء . " (٧٢)

و يفسر هنا بأنه تأكيد للعلاقة التاريخية التي تربط السيد البدوي بأقطاب العراق. وهناك بعض الطرق الصوفية وعلى رأسها البرهامية، لا تشارك في هذا الموكب، تحسباً من اعتبارهم مجرد تابعين للخليفة الأحمدى.

" ثم يأتي في الموكب الخليفة على حصان عربي أبيض جميل، في أبهى زينة، يرتدي العمامة البيضاء الخاصة بالسيد البدوي، وعباءة سيدي عبد العال، وسط موجات من الفرح والبهجة الطاغية، وتعلو الزغاريد، ويتبع الخليفة جملان تزينهما سروج باللونين الأحمر والذهبي عليهما رجلان يقرعان الدفوف النحاسية ، وقد يحمل الخليفة مظلة، تحميه من حرارة الشمس أو ما ينهال عليه من الحمص والورود والسكر النبات ، وتشاهد خلال الموكب ، عربات الحنطور المزينة تحمل ممثلين عن مختلف الصناعات والحرف، كما كان يحدث في الموكب السلطانية في عصر المماليك والعثمانيين ، ثم عربات تجرها الجياد ، محملة بحشد من النساء والأطفال، وما بين الصياح والغناء ونقر الدفوف ، يعم ضجيج مبهج ، في مشهد ينتظره الجميع - بكل الشوق - في العام التالي. " (٧٣)

موكب مولد السيدة عائشة (٧٤)

يعتبر يوم النصف من شعبان من كل عام موعداً مقدساً لمولد السيدة عائشة الذي اشتهر بين سكان منطقة القلعة والسيدة عائشة بموكبه الخاص والغريب في نفس الوقت، ذلك الموكب الذي يحرص على مشاهدته والسير فيه كافة سكان المنطقة وكذلك المهتمون الفولكلور ، بالإضافة إلى كثير من السائحين. وقبل أن نتناول موكب مولد السيدة عائشة بالوصف والتحليل يجب أن نؤكد أنه ما زال يقام حتى اليوم وإن تقلص كثيراً بسبب مهاجمة الجماعات الإسلامية له باعتباره بدعة ليس له علاقة بالدين ولا بالسيدة عائشة صاحبة المقام.

تفصيل الموكب:

بعد صلاة العصر تقف ستة عربات كارو في ميدان القلعة أمام مسجد الرفاعي ، كل عربة تنتظر ركابها الذين هم من أحياء السيدة عائشة .. بالتدرج يحدث التراكم من الفنانين الشعبيين والعازفين والمشاركين، شباباً ورجالا ونساء وأطفالا ، كذلك يتم تركيب بعض قطع الديكور الرمزية فوق العربات ، وهو ليس ديكوراً مصنعاً ولكنه إعادة توظيف لبعض الأثاث الشعبي ليؤدي الغرض المطلوب ، وعندما يكتمل بناء الموكب ، يبدأ في السير تجاه جامع السيدة عائشة. وبيان الموكب كالتالي:

يتقدم الموكب حاملو البيارق والأعلام، ثم فرق الدفوف والطبول، ثم رجل يطلق البخور، يلي ذلك رجل يلبس ملابس الأتراك ، يرقص على حصان مزركش ، ثم لاعب النار الذي ينفخ النار، ثم ثلاثة رجال يرقصون التتورة. ثم عربات الكارو التي تحتوي على المشاهد التمثيلية وبيانها هو:

العربة الأولى:

عليها مشهد المحكمة الهزلية حيث نرى القاضي ممسكاً بشاكوش كبير يدق به، بجواره اثنين من المستشارين مثل تنابلة السلطان نائمين، فقط يفزعان من دقات القاضي بالشاكوش.

العربة الثانية:

عليها مشهد المقهى الشعبي.. توجد عدة مناظيد، رجل يشرب الشيشة، رجلان يلعبان النرد بينما يشربان الشاي، صبي المقهى يمر بينهم بالطلبات.

العربة الثالثة:

عليها مشهد السجين الهارب، الذي يقوم بتكسير صخرة كبيرة بينما يقوم اثنان من الحرس بحراسته باستخدام بنادق من الخشب.. بعد لحظات يهرب السجين ، ويتوارى بين المتفرجين ، أو يدخل أحد المحال التجارية التي يمر الموكب عليها، على الفور ، يقوم الحارسان بمطاردته والقبض عليه ، فيعود مرة ثانية إلى سجن العربة وتكسير الصخرة... ثم يتكرر الهروب والقبض عليه عدة مرات أثناء سير الموكب وهكذا...

العربة الرابعة:

عليها مشهد الحلاق الهزلي .. يستخدم أدوات مبالغاً في حجمها .. يتم استخدام (البلمبة) للتهوية على الزبون أثناء حلاقة ذقنه.

العربة الخامسة:

عليها مشهد الزواج، حيث تكون العروس شديدة القبح (رجل يقوم بدور العروس) ، بينما العريس تسى يحاول الهرب منها ولكن المعازيم الذين يركبون معه يكبلونه بجوار عروسه.

العربة السادسة:

عليها مشهد رجل يقوم بدور امرأة جاءها المخاض ، ثم تلد كلباً بمساعدة رجل آخر يلعب دور الداية أو الطبيب (في بعض المرات).

هذا هو موكب مولد السيدة عائشة، الذي قد يتغير بعض الشيء من سنة إلى أخرى، ولكن تبقى المشاهد التي ذكرناها ثابتة فوق العربات، فقط يتغير الإكسسوار المستخدم فيها وكذلك طريقة تنفيذها، وكأننا نشاهد نفس المسرحية ولكن بإخراج مختلف. ويجدر بنا أن نؤكد أنه لا توجد ثمة إشارة إلى هذا الموكب في كتابات المؤرخين المصريين، أو في كتابات الرحالة الذين زاروا مصر وكتبوا عن عاداتها واحتفالاتها الشعبية ووصفوها بدقة، وهذا يجعلنا لا نستطيع تحديد بداية هذا الموكب تاريخياً .. إلا أن المؤلف عثر على صورة لهذا الموكب في مجلة الهلال المصور ترجع إلى أربعين عاماً

مضت تقريباً، وبسؤال أهالي المنطقة المشاركين في هذا الموكب سواء بالتمثيل أو بالمساهمة المادية، نجدهم لا يعرفون شيئاً عن تاريخ هذا الموكب الذي يتجاوز الأربعين عاماً، كما أنهم جميعاً لا يعرفون ثمة علاقة بين المشاهد المقدمة في الموكب وبين حياة السيدة عائشة، حتى إن بعضهم يعتقد خطأ بأن السيدة عائشة صاحبة المقام، هي السيدة عائشة ابنة أبي بكر الصديق - رضي الله عنهما - زوجة رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، غير أن السيدة عائشة - صاحبة الموكب - نسبها الأصلي غير ذلك، فهي السيدة عائشة ابنة الإمام جعفر الصادق ابن الإمام محمد الباقر ابن الإمام علي زين العابدين ابن الإمام الحسين ابن الإمام علي ابن أبي طالب كرم الله وجهه. (٧٥)

ويعتقد بعض سكان المنطقة أن مشهدي السجين الذي يكسر الصخر، و المحاكمة الظالمة، هما تعبير صادق وتنقيس شعبي - إن جاز هذا التعبير - عن وجود معتقل القلعة بينهم منذ سنوات طويلة. أما باقي مشاهد الموكب فليست لها دلالة عندهم، هم فقط توارثوها وحافظوها على وجودها في موكبهم كل عام، وبالتالي حافظوا على تلك الظاهرة المسرحية المهمة .

موكب مولد سيدى تميم

يقام هذا المولد في مدينة المنزلة التابعة لمحافظة الدقهلية في كل عام، و ليس له موعد محدد ، ولكنه يقام عقب جنى محصول القطن وبيعه ، حين يتوفر المال للجميع ، فيذهبون إلى المنزلة لشراء ما يحتاجون طوال الموسم الزراعى القادم ، و من ثم يحضرون المولد ، و يشاركون فى الموكب الذى يتبارى فيه الحرفيون فى إظهار حرفهم على أجمل صورة ، وذلك من خلال العربات الكارو التى يشيدون عليها نماذج لحرفهم، فنرى الخبز وهو يصنع الخبر فوق عربة ، ونرى عربة أخرى عليها مبيض النحاس، وعربة عليها النجار، عربة عليها الحداد .. الخ وجميعهم يقومون بعملهم المعتاد فوق العربة. (٧٦)

ثم يأتى بعد ذلك دور التمثيل فى الموكب ، فيقدمون تمثيلية رمزية يعيدون فيها ذكرى البطل العظيم وزعيم الثوار (حسن طوبار) الذى حمى البحر الصغير بدمياط من نابليون وجيشه (توفى حسن طوبار فى ٥ يونيو عام ١٨٠٠م) ، ويتم تشخيص ذلك بأن يركب أحد الشباب حصانا ، وقد ارتدى ملابس حسن طوبار وعمامته ، ويمسك فى يده

بندقية خرطوش، وخلفه مجموعة من الشباب يلبسون ملابس البحارة قديما ، ويمسكون بالسيوف في أيديهم حيث يواجهون عربة كارو عليها مركب يمثل أحد مراكب نابليون ، وتحدث معركة وهمية بين حسن طوبار وجيشه وبين عسكر نابليون الذين يحتمون بالمركب. (٧٧)

موكب حرق "الألنبي" في شم النسيم

لا نعلم بالتحديد متى ظهر هذا الموكب، ولكن من المؤكد أنه ظهر بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى - عقب عام ١٩١٩- ذلك لأن المقصود بـ"الألنبي" هو (السير إدموند اللنبي)، الذى كان قائدا للجيش البريطانية فى مصر إبان الحرب العالمية الأولى ، ثم عين مندوبا ساميا فى مصر نائبا عن ملك بريطانيا. وقد كان شديد البطش بالشعب المصرى أثناء اندلاع ثورة ١٩١٩ التى كانت تطالب بالإفراج عن سعد زغلول وإلغاء الحماية على مصر

ومن الملاحظ أن ظاهرة حرق "الألنبي" أو " تجرسة الألنبي التشخيصية " مازالت مستمرة حتى اليوم فى مدن قناة السويس، ذلك لتمرکز القوات البريطانية فى هذه المدن أطول فترة لحماية القناة حتى عام ١٩٥٦. كما انتقلت هذه الظاهرة إلى بعض المحافظات الأخرى القريبة من مدن قناة السويس وذلك بواسطة المهاجرين الذين هاجروا إلى هذه المحافظات عقب نكسة يونيو ١٩٦٧، وقد شاهد المؤلف هذه الظاهرة وشارك فيها فى مركز فاقوس التابع لمحافظة الشرقية - لأول مرة - عقب عام ١٩٦٧، عندما احتفل بها الشباب الذين وفدوا إليها مهاجرين من مدن قناة السويس ، وبرحبل المهاجرين رحلت معهم ظاهرة حرق "الألنبي".

قبل الموكب:

قبل يوم شم النسيم بعدة أيام ، يجتهد الجميع فى عمل تمثال من القماش والقطن على هيئة (اللبنى) ، ثم يلبسانه ملابس عسكرية (كرنفالية) ذات ألوان زاهية مختلفة ، وبعد ذلك يعلقانه فى مكان مرتفع جدا حتى يراه الجميع .

المشهد الأول: "الزفة أو التجريسة"

الوقت : عصر اليوم السابق لشم النسيم

المكان : شوارع الحى

يتم وضع تمثال (الأنبي) على حمار فى وضع مقلوب بحيث يكون اتجاه وجهه إلى مؤخرة الحمار ، وعلى هذا الوضع ينطلق موكب التجريسة بجوب الشوارع مصحوبا بالرقص والغناء الساخر.

" الحاوى : يا أنبى يا بن حلمبوحة.. ومراتك (علقة) وشرشوحة

الكورس : والله دا كان بيخلق عند الأسطى..

الحاوى : الأسطى مين؟

الكورس : الأسطى البلدى المزين ، يخلق كويس ويزين...

الحاوى : (جاحظ العينين مصمما) لأ يتحرق كويس ويزين...

وكان هذا الحوار مجرد إصدار حكم الشعب بإعدام هذا الرجل عن طريق حرق تمثاله فى الفجر. " (٧٨)

ويصاحب هذا الموكب بعض الشباب يشخصون حراس اللنبى الذين يحافظون عليه من الخطف من أبناء الأحياء الأخرى ، فالجميع يسعون إلى حرق تمثال اللنبى أو القرين (الكا) ، من أجل الانتقام ، و الأخذ بالثأر - على المستوى الرمزى - فينالون الشرف الكبير. " ومن المشخصين فى الموكب من يستعرض نضال بعض أبطال الشعب فى التمرد على السخرة التى فرضها عليهم هذا الرجل، وسرعان ما يقبض عليه من جنود الاحتلال، وهكذا... كل هذا وسط الغناء والرقص الجماعى. " (٧٩)

وينتهى المشهد الأول من حرق "الأنبى" بتعليق التمثال أو القرين "الكا" فى مكان مرتفع - نفس المكان الذى أخذ منه - انتظارا حتى الفجر وهو فجر يوم شمس النسيم ، موعد تنفيذ حكم الإعدام أو الحرق.

المشهد الثانى: تنفيذ الحكم (الحريقة)

الوقت : قبل الفجر

المكان : إحدى الساحات أو الشارع فى المكان المحدد لتنفيذ الحرق .

يجمع الشباب كمية كبيرة من الأقفاص القديمة والأخشاب الجافة والورق وأى شيء يمكن أن يحدث لهبا عالياً عند حرقه ، ثم يضعون عليها كمية كبيرة مسن (الكبروسين) أو (البنزين) لجعل اللهب أكثر توهجا ... يشعلون النار ، وينتظرون حتى تتوهج وتعلو فتضئ المكان الذى يزدهم بالمترجين الذين يهالون ويرقصون فرحاً ، حتى

المنازل المجاورة جميع سكانها تركوا فراشهم وهرعوا إلى النوافذ والشرفات للاستمتاع بمشاهدة مشهد حرق "الألنبي".

ينزلون تمثال اللنبي من مكانه ويضعونه فى النار مصحوباً بالتهليل واللحانات والرقص من آن لآخر ، يقوم أحدهم بتقليب التمثال فى النار حتى يحرق جيداً من جميع الجوانب، بينما النفوس تتلذذ بالمشهد ، وفى النهاية ، ترتفع الأصوات المصاحبة بنهاية المشهد كأنه الموكب الجنائزى الساخر .

المشهد الثالث: مشهد النهاية (الندب)

الحاوى : يا طربة (٨٠) يا أم بابين وديتى الألنبي فين؟

الكورس : وديتى الألنبي فين؟

الحاوى : ابكى عليه وقولى

الكورس : دا كان بيحب الفولى

الحاوى : ابكى عليه وبس

الكورس : دا كان بيحب العدس

ويصاحب هذا الأداء الصوتى بعض حركات الندابات بشكل ساخر . " (٨١)

ويلاحظ المؤلف أن ظاهرة السامر الشعبى المسرحية تفرض نفسها بقوة فى ذلك الموكب، ذلك لأنه قائم أساساً على فكرة مسرحية ، وهى محاكمة اللنبي بواسطة الشعب الذى عانى من ظلمه كثيراً ، ثم الانتقام منه فى صورة التمثال (الكا) وذلك بالحرق فى مكان عام وسط سعادة المتفرجين بلحظة النصر والانتقام .

و جدير بالذكر أن هذا الاحتفال يشبه الى حد كبير طقس شعبى انجليزى، و هو حرق تمثال " جاى فوكس " (Guy Fawkes) الذى قاد مجموعة من المتآمرين من أجل نسف البرلمان الانجليزى أثناء حكم (إليزابيث الأولى عام ١٦٠٥ م) ، و قد تم القبض عليهم قبل أن يستطيعوا تنفيذ مخططهم . وفى كل عام منذ ذلك الحين أصبح للشعب الانجليزى تقليد شعبى و هو حرق تمثال " جاى فوكس " احتفالاً بفشله فى حرق البرلمان . (٨٢)

المواكب الاحتفالية الخاصة فى القرن الثامن عشر

موكب حمام العروس (زفة الحمام) :

لقد كان من نصيب موكب حمام العروس أن يهتم به بعض من الرحالة الذين زاروا مصر فيصفونه لنا وصفا دقيقا بعين مدربة على ملاحظة أدق التفاصيل. فيذكر لنا (ج. دى شابرول) أحد علماء الحملة الفرنسية (عام ١٧٩٨ م) هذا الوصف : " فى أثناء التوجه إلى الحمام تتحجب كل السيدات فى الموكب وكذا العروس، وتحمل ^١عروس فى بعض الأحيان على رأسها وعاء مغطى بشال من الكشمير يتدلى من كل الجهات ويغطى الوجه تمام ويكون الشال مزدانا بالكثير من المجوهرات والأحجار الكريمة ... وحتى يكون الشال أكثر برقا فإنه يغطى من الأمام بورقة طويلة من الذهب... وترتدى الزوجة خفين من جلد الماعز الأصفر ونعلا مطرزا وهى لا تكشف مطلقا عن يدها ... وهى تسير تحت هودج تغطيه ناموسية من الكريشة المصبوغة باللونين الأخضر والأحمر ويحمله الأصدقاء أو الأقارب من أركانه الأربعة .. ويسير مع العروس تحت الهودج اثنتان من خيرة صديقاتها مزينتين بأعلى الحلى وتسير خلفها أمها، ويتقدم المسيرة رجال يحملون الرفرف وبعدهم خادم يسير أمام الهودج حاملاً على رأسه طبق من الفضة أو النحاس المحلى بالذهب مغطى بقطعة من الحرير المطرز. ويحتوى هذا الوعاء على زوج من الأحذية الخشبية (القباب) المزدان بشريط من الفضة ويحتوى كذلك على مشط من العاج محلى بالفضة كذلك، وقمعين صنويين من السكر ناصع البياض وشمعتين بيضاويتين ومنديلين من الموسيلين المطرز بالفضة وأخيراً [يحتوى على رطلين من البن أحدهما مغلف بشكل مختلف عن الآخر ويضم الموكب فتيات ومدعوات يصل عددهن إلى ٢٠ أو ٣٠ أو ٦٠ سيدة." (٨٣)

ومن الملاحظ أن موكب حمام العروس فى الطبقات الدنيا كان لا يختلف كثيراً عن الموكب السابق ، " فبدلاً من المجوهرات والأحجار الكريمة التى تزين الشال الذى يتدلى حول العروس، يرجع الشال بكمية كبيرة من النقود الفضية، ويحمل رجال من العامة أطراف الهودج الذى يسبقه بعض العبيد يرتدون ملابس على نمط القسطنطينية موسيقيون يركبون الحمير ويقوم رجل يسير بالقرب من العروس بزحها من آن لآخر بماء العطر" (٨٤)

ويقدم لنا الرحالة الألماني "كارستين نيبور" الذى زار مصر فى عام (١٧٦١م) لوحة تمثل هذا الموكب من رسم "باورينفانيد" وأثبت فيها الأشياء الغريبة - حسب رأى نيبور - التى يتضمنها هذا الاحتفال ويشير حرف "A" إلى العروس التى تسير محجبة من أم رأسها إلى أخصص قدميها، وقد تكدت عملات ذهبية على وجهها. ويشير الحرف "B" إلى الجوارى أو الخدم فى الثياب الاسطنبولية ويقفاد بعضهم العروس، ومنهن واحدة تمسك منشة ، وأخريات يقرعن الدفوف ويشير الحرف "C" إلى الثياب التى ترتديها عامة النساء فى القاهرة والحرف "D" إلى بعض الموسيقيين يركبون الحمر، والحرف "E" إلى عدد من عامة الرجال فى القاهرة، ويحمل أربعة منهم مظلة العروس فوقها، ويرش آخر ماء معطراً ويشير الحرف "F" إلى رجال من العامة من أهل القاهرة يؤدون بعض الألعاب البسيطة، وتسير وراء الزفة جماعة من النساء يطلقن صيحة الفرح المعروفة بين النساء العرب (الزغردة) لو .. لو .. لو" (٨٥)

وفى عام (١٨٣٥ م) قدم لنا الرحالة الإنجليزي "إدوارد وليم لين" وصفا تفصيليا لـ "زفة الحمام" حيث قال :

" وترأس هذه الزفة مجموعة من الموسيقيين يقرعون الطبول وينفخون زمماراً أو زممارين ... ويترأس أحياناً فرقة زفة العروسة رجلان يحملان لوازم حمام العروس فوق صينيتين مستديرتين، كل واحدة منها مغطاة بمنديل حريرى بسيط التطريز، كما يشارك السقا فى مثل هذه المناسبات فيقدم الماء لكل عابر سبيل يسأله شربة ماء، وكذلك أخران أحدهم يحمل "القمم" وهو عبارة عن أنية فضية براقعة عادية فى داخلها ماء الورد أو ماء الزهر يرشها على المارة، وأما الثانى فيحمل "المبخرة" من الفضة عامة اشتعل داخلها بطيب رائحته كرائحة خشب الألو. وتحل فى الصدارة فى زفة العروس العديداً من قريباتها المتزوجات وصديقاتها يمشين اثنتين وتليهن العذارى وأما المتزوجات فيرتدين الزى الثقيل ويغطين وجوههن "بالحبرة" الحريرية السوداء، وأما العذارى فوجوههن مغطاة بحبرات بيضاء من الحرير، وتلحقهن العروس التى تسير تحت مظلة من الحرير مزركشة بألوان زهرية صفراء ووردية أو هى خليط من لونين فى خطوط مقلمة عريضة ووردية وصفراء عادة . ويحمل أربعة رجال المظلة بواسطة ساريات عند الجوانب وتكون المظلة مفتوحة من الأمام وقد علق فوق كل سارى منديل مطرز، ويخفى فستان العروس

وجيها تماماً، فهي تغطي من رأسها إلى أخمص قدميها بشال من الكشمير الأحمر أو الأبيض أو الأصفر وتجعل فوق رأسها قبة كرتونية صغيرة أو تاج يوضع الشال فوقه يخفي عن أنظار العامة وجهها وجواهرها وفستانها الجميل الثمين [عدا] بعض الزينة من الألماس والزمرد التي تعلق بالجزء من الشال الذي يغطي جبهتها، وترافق العروس تحت هذه المظلة اثنتان أو ثلاث من قريباتها وتسير في الطقس الحار خلف العروس أحياناً امرأة وظيفتها أن تهوى للعروس بواسطة مروحة كبيرة من ريش النعام الأسود وتكون واجهة هذه المروحة مزينة بمرأة صغيرة . " (٨٦)

موكب الزفاف :

فى عام ١٨١٤ كان زفاف إسماعيل باشا ابن محمد على باشا ، وقد أقيم لهذا الزفاف احتفالاً مهيباً وموكباً عظيماً ظل حديث عامة الشعب لسنوات طويلة لدرجة أن المؤرخ عبد الرحمن الجبرتي ذكره لنا تفصيلاً في تاريخه.

" فى أثناء ذلك، وقع التنبيه على أصحاب الحرف والصنائع بعمل عربات مشكلة وممتلئة بحرفتهم وصنائعهم ليمشوا بها فى زفة العروس فتصير فى الشكل كأنها حائوت والبائع جالس فيها كالخلوانى وأمامه الأوانى فيها أنواع الحلوى والسكر وحوله أوانى الملبس وأقماع السكر معلقة حوله والشربتلى والبطار والعقاد البلدى والرومى، والزيت، والحداد والنجار ، والخياط ، والقزاز، والحبال، والنشار ، وهو ينشر الخشب بمنشاره المعلق والطحان ، والفران ومعه الفرن وهو يخبز فيه، والقطايرى، والجزار وحوله لحم الغنم مثله جزار الجاموس والكبابجى والنيفاوى، وقلاء الجبن والسمك والجيارين والجباسين بالحجر والثور يدور به وهو ماشى بالعربة، والبناء، والمبيض للنحاس، والسمكرى تتمته إحدى وتسعون عربة وفيهم حتى المراكبى فى قنجة كبيرة كاملة العدد والقلوع تمشى على الأرض على العجل، خالف أربع عربات المختصة بالعروس . " (٨٧)

وقد تم تجهيز هذا الموكب يوم الأربعاء وهو اليوم الذى يسبق يوم الزفاف " ولما أصبح يوم الخميس رتبوا مرور الزفة وكان فى أول الزفة طائفة من المسكر الدلاة ثم والى الشرطة ثم المحتسب ثم موكب أغا البنجرية وبعدهم المساخر والنفاقير وعدتها عشرة نقاقير، وعلى كل نقارة تفصيلية ثم العربات المذكورة وفيها أيضاً تجار الغورية وطائفة تجار خان الخليلى فى موكب وتجار الحمزاوى من نصارى الشوام وغيرهم" (٨٨)

وعن المسافر والنفاقير يقول الرحالة الألماني (جون لويس بوركهارت) (٨٩)
الذى كان صديقا للجبرتي وصاحبه فى كثير من الاحتفالات - وأمام هذا الموكب سار
البهلوانات والمهرجون الخ وعلى رؤوسهم أشكال تنكرية من تلك التى تعرض أمام
مواكب زفاف الطبقة الدنيا، فهذا شكل رجل صغير لصق على جسمه قطناً أبيض حتى بدا
كأنه مغطى تماماً بالجبر، أنه يبدو فى وضع قريب الشكل الى إله الحدائق الرومانى القديم
حيث يؤدى بعض الإشارات الفاحشة أمام الحشود الهائلة المندقة طوال فترة الموكب ،
و كل هذا يؤدى بانسجام كبير " . (٩٠)

موكب (زفة) الختان عام ١٨٣٤ :

لقد كان الاحتفال بختان الصبى ذا طبيعة خاصة فى بداية القرن الثامن عشر ،
ليس فى الريف فقط ولكن أيضا فى المدينة، تؤكد ذلك كتابات "إدوارد لين" و "كلوت بك"
الذين شاهدا موكب الختان تقريبا فى نفس العام ووصفا لنا بالتفصيل، حيث كان الصبى
يختن عند بلوغه الخامسة أو السادسة من عمره وأحيانا لاحقاً (٩١) " والمألوف عند ذوى
اليسار والبسطة فى المال أن يبالغوا فى تنميق الاحتفال بمناسبة ختان أبنائهم فأنهم يؤلفون
لهذا الغرض موكبا يجتمع فيه الأصدقاء والمحبون ويتقدمه رجال الموسيقى ثم يطوفون
بالشوارع والأحياء القريبة من مساكنهم. " (٩٢)

وتفصيل الموكب كالتالى :

" يتقدم الموكب خاتم الحلاق و "حملة" وقد يتبعه أحيانا نحو ستة فقهاء. ينشدون
"الموشحات" فى مدح الرسول صلى الله عليه وسلم ويليهم تلميذان أو ثلاثة أو أربعة تلاميذ
يمشون جنباً إلى جنب فيغنى أولهم أو نصفهم وهم يمرون "يالياى السعد، بالياى الفرح
ويكمل الصبية الآخرين الإنشاد فيضيفون "فرح ومرح مع الأصدقاء مجموعتين" ويعيد
الفريق الأول ثانية : " اللهم بارك على النور البراق " ويردف الآخرون "أحمد المصطفى
سيد المرسلين" ولا ينقطع غناء الصبية طوال الطريق ويسير خلفهم أقرباء المطهر، يليهم
ستة صبية يحمل ثلاثة منهم قممًا ملوؤًا ماء ورد أو ماء زهر يرشونه على المتفرجين
فى الوقت الذى يحمل فيه الثلاثة الآخرون "مبخرة" تتصاعد منها رائحة البخور واللبان.
ويسير مع هؤلاء الصبية "سقا" حاملاً زق ماء على ظهره ملفوفا بمنديل مطرز ويقوم
بتوزيع الماء فى أكوام نحاسية على المارة فى الشارع ويتبعهم ثلاثة خدم يحمل أولهم

إناء قهوة فضى فى "عزقة" فضية مناسبة ، وثانيهم صينية فضية وزع عليها أحد عشر فنجان قهوة تقريباً فى "ظروف" فضية بينما يمضى ثالثهم صفر الدين ومهمته ملء فنجان وتقديمه لأحد المارة المهندمين (الجالس فى متجره مثلاً). يلى ذلك صبي يحمل لوح كتابة المطهر وقد تدلى من رقبته بواسطة منديل، ويقوم معلم المدرسة بتزيين هذا اللوح لهذه المناسبة ، ونرى المطهر وراء الصبي . " (٩٣)

وعادة كان يلبس المطهر ملابس خاصة لهذا الاحتفال ، فيمتطى جوادا مطهماً بعد أن يفرغ عليه ثوباً فاخراً ويعممهم بعمامة من الكشمير الأحمر، وقد يرتدى زى فتاة صغيرة فيفرغ على جسمه اللبك والسلطة والكور والصوفة ، ويضع على فمه بيده اليمين منديلاً مزركشاً بالقصب (٩٤)، وعند تحرك الموكب به يتقدمه صبي الحلاق الذى نيطت به عملية الختان ، ممسكاً بيده "الجم" وهو صندوق يحتوى عدة معلمه وأدواته ، يراد بجعله فى المقدمة أن يكون رمزاً يشير إلى الغرض من الاحتفال ، ثم يتلوهم رجال الموسيقى بزمورهم وطبولهم ، ثم المطهر ، يتبعه أهله وأصدقاء أسرته (٩٥)، ثم النساء اللاتى يطلقن زغاريد الفرح ، ويتولى أحدهم رش الملح وراء المطهر طرداً للعين الشريرة التى قد تصيبه بالحسد ... وهكذا يصل الموكب إلى المنزل (٩٦)

عروض الحلقة الشعبية

فى طريقنا للبحث عن ظاهرة السامر الشعبى المسرحية فى مصر الإسلامية كان لابد لنا من الوصول إلى عروض الحلقة، فهى لا تقل أهمية عن عروض المواكب الشعبية التى تعرضنا لها بالتفصيل فى الجزء السابق، بل نستطيع أن نقول أن بعض الأنواع من عروض الحلقة قد اقتربت كثيراً. ناحية الظاهرة المسرحية التى ننشدها فى هذه الدراسة، وذلك من حيث احتوائها على عنصر اللعبة الوهمية، وعنصر تقمص الدور، وأحياناً عنصر الصراع، ذلك بالإضافة إلى عنصر المتفرجين.

والمقصود بعروض الحلقة، هى عروض الفرجة الشعبية التى كانت تقدم فى حلقات دائرية، أو نصف دائرية، أو شبة دائرية، وذلك فى مكان ثابت، سواء كانت تقدم فى الشوارع والساحات (عروض الشارع)، أو داخل أروقة الدور الواسعة ، مثل بعض عروض الاحتفالات الدينية الشعبية العامة، وعروض الاحتفالات الخاصة. وأيضاً عروض الحواة والقردانية ورواة السير الشعبية... إلخ. وأخيراً عروض المحبطين .

ونحن فى هذا الجزء سوف ننهج المنهج التاريخى أيضا فى رصد هذه الظاهرة ثم تحليلها. وسوف يتم ذلك على مرحلتين :

أولاً : منذ الفتح الإسلامى لمصر وحتى نهاية القرن التاسع عشر.

ثانياً : القرن العشرون، وسوف يعتمد فيه المؤلف بالدرجة الأولى على البحث الميدانى عن ما تبقى من ظاهرة السامر الشعبى المسرحية فى بعض قرى مصر التى توجد بالوجه البحرى والوجه القبلى.

الخلافة يحتجب وراء باب الذهب

" أحداث سنة سبع عشرة وخمسمائة هجرية - ١١٢٣م "

يذكر لنا المقرئى فى خطه عند وصفه لباب الذهب، وهو أحد أبواب القصر الشرقى التسع، وذلك عندما تطرق إلى الحديث عن الخلافة الفاطمية أبو على المنصور الملقب بالأمر بأحكام الله، الذى اعتاد أن يجلس فى الموالد بالمنظرة التى تملو باب الذهب، فيخبرنا نقلاً عن "ابن الطوير"، أنه فى يوم الثانى عشر من ربيع الأول وهو يوم مولد النبى صلى الله عليه وسلم ، كان يعمل فى دار الفطرة، عشرين قنطاراً من السكر اليابس، حلواء يابسة بأشكال مختلفة طريفة، وتوضع فوق ثلاثمائة صينية من النحاس، ثم تفرق على أرباب الرسوم من أرباب الرتب مثل قاضى القضاة ثم داعى الدعاة، ويدخل فى ذلك، القراء بالحضرة والخطباء والمتصدرون بالجوامع بالقاهرة وقومه الحاضرين. فإذا صلى الظهر، ركب قاضى القضاة والشهود بأجمعهم إلى الجامع الأزهر، ومعهم أرباب تفرقة الصوانى، فيجلسون مقدار قراءة الختمة الكريمة، ثم يستدعى قاضى القضاة ومن معه، فيركبون ويسيرون إلى أن يصلوا إلى آخر المضيق من السيوفيين، فيقفون هناك وقد سلكت الطريق على السالكين وكنمت ورشت بالماء رشاً خفيفاً، فرش تحت المنظرة المذكورة بالرمال الأصفر، ثم يستدعى صاحب الباب من دار الوزارة، والى القاهرة ماض وعائد لحفظ ذلك اليوم من الازدحام على نظر الخلافة، فيكون بروز صاحب الباب

من الركن المخلق هو وقت استدعاء القاضي ومن معه من مكان وقوفهم، فيقتربون من المنظرة ويترجلون قبل الوصول إليها بخطوات، فيجتمعون تحت المنظرة دون الساعة الزمانية بسمت وتشوف لانتظار الخليفة، فتفتح إحدى الطاقات فيظهر منها وجهه وما عليه من المنديل، ويرافقه بعض الأساتذة المحنكين وغيرهم من الخواص منهم، ويفتح أحد الأساتذة طاقة ويخرج منها رأسه ويده اليمنى في كفه ويشير به قائلاً: أمير المؤمنين يرد عليكم السلام، فيسلم بقاضي القضاة أولاً بنموته وبصاحب الباب بعده كذلك، وبالجماعة الباقية جملة من غير تعيين أحد، بعد ذلك يستفتح قراء الحاضرة بالقراءة ويكونون قياماً في الصدر، وجوهم للحاضرين وظهورهم إلى حائط المنظرة، فيتقدم خطيب الجامع الأنور المعروف بجامع الحاكم، فيخطب كما يخطب فوق المنبر إلى أن يصل إلى ذكر النبي صلى الله عليه وسلم، فيقول: وإن هذا يوم مولده إلى ما من الله به على ملة الإسلام من رسالته، ثم يختم كلامه بالدعاء للخليفة ثم يتأخر ويتقدم خطيب الجامع الأزهر فيخطب كذلك، ثم خطيب الجامع الأكبر، والقراء في خلال خطابة الخطباء يقرأون، فإذا انتهت خطابة الخطباء، أخرج الأستاذ رأسه ويده في كفه من طاقته ورد على الجماعة السلام ثم تخلق الطاقتان فتتفض الناس.

ويجوز أمر الموالد الخمسة الباقية على هذا النظام من غير زيادة أو نقص، وقد ذكرها المقرئ بأنها: مولد أمير المؤمنين على بن أبي طالب، ومولد فاطمة للزهراء عليها السلام، ومولد الحسن ومولد الحسين عليهما السلام، ومولد الخليفة الحاضر "الأمير بأحكام الله". (١٧)

كان يمكن لنا أن نفسر فعل هذا الخليفة في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف بأنه ضرب من ضروب الصوفية المتطرفة، تلك التي تجعله يحتجب بباقي جسده عن الظهور أمام العوام وشاركته الاحتفال، بدلاً من ظهور رأسه فقط من الطاقة دون أن ينطق

بكلمة واحدة، ولكن المؤرخ ابن إياس قطع علينا هذا التفسير عندما أكد لنا في ترجمته للخليفة أبو على المنصور: " أنه كان صغير السن، طائش العقل، تجاهر بالمنكرات، اشتغل بسماع الزمور، وشرب الخمر، وأنشأ له قصرًا بالروضة، على شاطئ النيل،... وصار ينزل إلى ذلك القصر، واشتغل به عن أحوال المملكة، وصار الناس مثل الغنم بلا راع، فعند ذلك اضطربت أحوال مصر. " (٩٨)

ومن ثم تربص به الناس لقتله " وهو راجع من الروضة على الجسر، الذى كان ينصب برسم الخلفاء، يمشون عليه من غير تحذية، فوثب عليه هناك جماعة من العبيد الزنج، فقتلوه بالخناجر تحت الليل، وهو سكران. " (٩٩)

إذن بماذا نفسر فعل هذا الخليفة الذى ابتدعه فى الموالد سوى انه تمثيلية المقصود بها إضفاء شئ من الغموض والرهبة على شخصيته، فهو خليفة المسلمين، الأمر بأحكام الله، ومنفذ مشيئته على الأرض، وظهوره بكامله عياناً بياناً لا يكون إلا للخواص الذين اصطفاهم لنفسه، ليتحدثوا نيابة عنه إلى العوام من الناس، الذين جاءوا طامعين فى البركة التى يحصلون عليها من التطلع إلى وجهه الكريم الذى يطل عليهم من الطاقة. ويكمل هذه التمثيلية حضور قاضى القضاة ثم الأستاذ الذى يطل برأسه من الطاقة الأخرى ويشير بيده المستورة داخل كفه متحدثاً بلسان حال الخليفة.

ويكون أيضاً للخطباء أدوار أساسية فى هذا المشهد عندما يخطبون فى الناس بينما يقفون فى الصدر، ووجوههم للحاضرين وظهورهم إلى حائط المنطرة التى يطل منها خليفة المسلمين، وبذلك يتحدثون نيابة عن الخليفة بالمواعظ والحكم الدينية التى تفيد المسلمين، بينما يغلف خطبهم آيات الذكر الحكيم التى يتلوها القراء بصوت مرتفع - فتكون كالموسيقى التصويرية فى المسرح الحديث - متجاهلين جميعاً قوله تعالى: " وإذا قرئ القرآن فاستمعوا له وأنصتوا لعلكم ترحمون " (١٠٠)

"فالقرآن هنا هو الأصل ويجب الإنصات له عندما يُقرأ، وألا نتحدث بأى كلام حتى ولو كان فى الدين أثناء تلاوته، ولكن المشهد الذى رسمه الخليفة يتطلب تعليقه بقراءة القرآن من أجل إضفاء القدسية على لحظات تجليه أمام العوام.

من ثم يمكن القول أن المشهد السابق نوع من السمز الدينى الاحتفالى الذى يأخذ الشكل الدائرى، وجزء من الدائرة هو باب الذهب الذى يتم أمامه وخلفه تقديم الاحتفال الذى بطله الخليفة أبو على المنصور، ويحيط بالباب جمهور المشاهدين من العوام، الذين يتفاعلون مع كل ما يقدم لهم، وذلك فى مناخ من البهجة والمتعة، بالإضافة إلى حرية الانتظار أو الانصراف.

عقد قران الخليج الناصرى على بركة الرطلى عام (٩٢٢ هـ - ١٥١٦ م)

لقد اتخذت ملاهى الشعب أيام السلطان الغورى طابعاً طقوسياً فى بعض الأحيان، ولكنه كان طقساً الغرض منه السمز والبهجة، وإن بدت للبعض أنها شاذة، وقد أدى ذلك إلى رفعهم شكوى "إلى شيخ اسمه عمر البلقينى من [أن] أهل حى بركة الرطلى يجهرّون ببعض المنكرات، فهم يقيمون مهرجاناً يستأننون خلاله فى إقامة حفل عرس لبركة الرطلى يزوجونها فيه بالخليج الناصرى. فهم يخطبون خطبة ويعقدون عقدة التزويج ويرمون الحلوى والحناء وغير ذلك فى البركة المذكورة، ويجمع عند ذلك من الأوباش وغيرهم خلق كثير، وتخرج النساء كاشفات الوجوه، وتبرز النساء اللواتى فى الطاقات والزريبات كلهن بارزات بما عليهن من الحلى وفيهن فاسدات وغير فاسدات. ثم إنهم يعلقون قناديل ويوقدونها فى الليل، ويخرجون خرقاً فيها دم يشبهون به دم البكر، ويلبسون الخاطب خلعة، وبهذا يتم - طقوسياً - تزويج بركة الرطلى بالخليج" (١٠١)

الناصرى، وبذلك يندفع الماء من الخليج ليملاً البركة، فيسعد الجميع.

والمتمأل لهذا الاحتفال الشعبى السابق يجد أنه يحمل داخله بذوراً مسرحية وضحة، فهناك الحادثة المسرحية المتمثلة فى الزواج، والمقدمات التى تسبق عقد القران، وكيف أن العريس "الخليج الناصرى" قد وكل أحد الحاضرين ليقوم بدور الخاطب نيابة عنه متمثلاً دور والده أو عمه أو أحد أقربائه، وقطعاً سوف يكون هناك دور يلعبه وكيل العروس "بركة الرطلى"، وكذلك المأذون، والشهود، والمعاذيم، وقطعاً سوف يقوم الجميع بارتجال مشهد عقد القران ومفرداته التى حتماً سوف تكون قريبة الشبه بطقوس الزواج فى زمانهم. ويغلف ذلك إطار من الزينات والقناديل المضاءة ثم الموسيقى والغناء، والحلوى، والحناء التى يلقون بها فى ماء بركة الرطلى لتتخضب بها فتزاد جمالاً أمام عريسها.

حقاً إنه سامر شعبى حقيقى يشترك فيه الجميع، تمثيلاً وغناء ومشاهدة.

لعبة الحرب فى مصر العثمانية

وهى لعبة ابتدعها السلطان العثمانى سليم شاه بن عثمان، وعنها يقول المؤرخ عبد الرحمن الجبرتى: "ظهر فى عسكر مصر سنة جاهلية وبدعة شيطانية زرعت فيهم النفاق وأسست فيما بينهم الشقاق، ... وهو أن الجند بأجمعهم اقتسموا قسمين واحتزبوا بأسرهم بين فرقة يقال لها فقارية وأخرى تدعى قاسمية ولذلك أصل مذكور وفى بعض سير المتأخرين مسطور لا بأس بإيراده فى المسامرة تنميماً للغرض فى مناسبة المذاكرة.. [فقد] ركب السلطان مع القوم وخرج إلى الخلا بجمع من الملا... وحضر الأمراء والعسكر، فأمرهم أن ينقسموا بأجمعهم قسمين وينحازوا بأسرهم فريقين، قسم يكون رئيسهم ذا الفقار، والثانى أخوه قاسم الكرار، وأضاف إلى ذى الفقار أكثر فرسان العثمانيين وإلى قاسم أكثر الشجعان المصريين، وميز الفقارية بلبس الأبيض من الثياب، وأمر القاسمية أن يتميزوا بالأحمر فى الملبس والركاب، وأمرهم أن يركبوا فى الميدان

على هيئة المتحاربين وصور المتنازعين المتخاصمين، فأذعنوا بالانقياد وعلو على ظهور الجياد، وساروا بالخيول وانحدروا كالسيل وانعطفوا متسابقين ورمحوا متلاحقين وتناوبوا في النزال واندفعوا كالجمال، ولعبوا بالرماح وتقابلوا بالصفاح وارتفعت الأصوات وكثرت الصيحات وزادت الهيازع...، وقرب ان يقع القتل والقتال نودى فيهم عند ذلك بالانفصال. " (١٠٢)

من الممكن القول: أن هذه البدعة التي ابتدعها السلطان سليم، هي تشخيص تلقائي، جماعي، لمعركة وهمية وضع السيناريو لها سليم الأول حينما أمر بإحضار الأخوين قاسم، وذو الفقار، وهما ولدان للأمير الجركسى سودون، علم أنهما فارسان لا يناظرهما أحد من الفرسان، فأراد أن يختبر ذلك بنفسه، ومما يؤكد أنه تشخيص هو ذلك السيناريو الذى وضعه سليم حينما قرر للفريقين أن يركبا على هيئة المتحاربين وصورة المتخاصمين، وفى هذا ما يؤكد أنه كان يريد أن تمثل أمامه معركة حربية وهمية، اختار لها الشخصيات ووضع لها الفكرة بل واختار كذلك الملابس. وفى لحظة احتدام النزال وتعالى الصيحات أمرهم السلطان بالتوقف.

وهنا نتذكر رأياً قاله "جان دوفينو": "ويؤلف الاحتفال او المشهد فى كل مستويات الحياة الاجتماعية جملة التجربة الاجتماعية ويهبها معنى بتوجيهه هيجانات الجماعات والأفراد وعواطفهم، هكذا فإن المباريات وألعاب الحب المختلفة أو الألعاب الاجتماعية هي أيضاً تمثيلات من هذا النوع. " (١٠٣)

فإذا كان تشخيص هذه المعركة المرسومة من قبل السلطان ونفذهما الفرسان عن طريق التعبير الحركى الذى ينطلق من شحنة انفعالية من خلال لحظة المواجهة والذى يشاهدها و يضع السيناريو مع الضيوف الذين دعاهم (الجمهور) وهذا التشخيص المقصود هو الذى جسده وصف تشخيص المعركة، فمن الممكن أن يكون تمثيلية اجتماعية وهذا ما

قرره الرأى السابق، وما قد يندرج تحت ما يسمى مسرحية الحياة. (١٠٤) أو بالأحرى هو
سامر شعبى يحمل داخله ظاهرة مسرحية واضحة .

تمثيل الدراويش فى يوم عاشوراء " التعازى " :

كانت المسرحية الدينية للمسماة "التعزية" من أقدم الأشكال المسرحية فى العالم
الإسلامى، " وقد نجد لها معادلاً عند المسرح الأوروبى فى المسرحيات الدينية المسماة بـ
(الرباطات الربانية) وتُقارن التعزية أحياناً بالتراجيديا اليونانية. ويرى فيها بعض الباحثين
التعبير عن الزرادشتية الفارسية التى خنقها الإسلام ثم بعثت من جديد فى ثوب إسلامى
عريق، أما البعض الآخر فيرجع نصوص التعزية إلى الملاح البابلية. " (١٠٥)

وعمر التعزية يعادل عمر الإسلام تقريباً، لأنها تقوم فى الأساس على النزاعات
الدينية الداخلية، والصراع التاريخى على الخلافة بين الشيعة وهم أنصار سلالة النبى
محمد - صلى الله عليه وسلم - المباشرة، المتمثلة فى الإمامين الحسن والحسين ابنا الإمام
على بن أبى طالب - رضى الله عنهم - وبين أنصار خلفاء السنة ، متمثلين فى يزيد بن
معاوية بن أبى سفيان.

وقد أدى مصير الإمام الحسين المأساوى وأدت معركة كربلاء إلى ولادة
"التعزية" التى تعتبر من أقدم العروض المسرحية فى العالم الاسلامى، وقد بدأت هذه
العروض فى موطن المذهب الشيعى فى الوطن العربى والإسلامى وبخاصة فى العراق
وإيران وأفغانستان، ومنها انتشرت إلى بعض الدول العربية والإسلامية التى تقع تحت
حكم الخلافة الفاطمية، ومن بين هذه الدول مصر، موضع دراستنا.

" فقد قويت أنفس الشيعة [بها] بكون المعز لدين الله بمصر، وقد كانت مصر لا تخلو
منهم فى أيام الإخشيدية والكاغورية فى يوم عاشوراء عند قبر كلثوم وقبر نفيسة. " (١٠٦)

وعن الاحتفال بيوم عاشوراء فى زمن المعز لدين الله الفاطمى (٣٦٣ هجرية - ٩٧٤م) " قال ابن زولاق فى كتاب سيرة المعز لدين الله " ، فى يوم عاشوراء من سنة ثلاث وستين وثلاثمائة، انصرف خلق من الشيعة وأشباعهم إلى المشهدين قبر كلثوم ونفيسة ومعهم جماعة من فرسان المغاربة ورجالتهم بالنياحة والبكاء على الحسين عليه السلام، وكسروا أوانى السفانين فى الأسواق، وشققوا للروايا وسبوا من ينفق فى هذا اليوم، ونزلوا حتى بلغوا مسجد الريح وثار عليهم جماعة من الرعية فخرج أبو محمد الحسين بن عمار، وكان يسكن هناك.. وأغلق الدرب ومنع الفريقين ورجع الجميع فحسن موقع ذلك عند المعز، ولولا ذلك لعظمت الفتنة لأن الناس قد غلقوا الدكاكين وأبواب الدور وعطلوا الأسواق . " (١٠٧)

ولم تخرج الاحتفالات الخاصة بيوم عاشوراء فيما بعد عن ذلك، بل انحصرت فى الذكر والبكاء والندب والعويل، ولم يقدم لنا المؤرخون أو الرحالة الذين رصدوا العادات والتقاليد المصرية أى وصف ليوم عاشوراء يحمل داخله بذوراً مسرحية، حتى جاء الرحالة الانجليزى ستانلى لينبول إلى مصر عام ١٨٨٣م ورصد لنا أول بذرة مسرحية فى الاحتفال بيوم عاشوراء (أى اليوم العاشر من شهر المحرم)، "حيث يأكل الناس الكعك احتفالاً بذكرى "الحسين" الابن الشهيد لسيدنا على، ويتوجهون إلى جامع الحسين (١٠٨) حيث دفن رأس الشهيد كما يعتقدون ، ويشاهدون التمثيل الهزلى العجيب الذى يقوم به الدراويش. " (١٠٩) لاستعادة ذكرى معركة كربلاء التى سقط فيها الحسين شهيداً. ومن المؤكد أن مادة هذا التمثيل الهزلى قد نقلت إلى مصر من بلاد الشام (العراق وسوريا ولبنان)، أو من بلاد الفرس (إيران)، حيث يحرص الشيعة فى هذه البلاد على تقديم مسرحيات التعازى كل عام فى ذكرى استشهاد الحسين . " ويروى أحد المسنين فى حى الحسين رواية نقلها عن آبائه وأجداده فى مولد سيدنا الحسين، وهى عن عروسة الحلوى

الكبيرة التي كانت تشتري وتوضع في مكان خلف المسجد حيث يجتمع فيه الفارسيون (المعجم) من المواطنين المصريين وينشدون أناشيد مختلفة حول تمثال العروسة ويقولون (حسن حسين ماى ماى) ويتبارزون بالسيف بشكل تمثيلى حتى تسيل منهم الدماء أمام التمثال من الحلوى، وبعد أن تسيل الدماء يتقدم أحدهم بسيفه فيقتل التمثال ويُسقط رأسه على الأرض. " (١١٠) وبذلك يعيدون تمثيل حادثة مقتل الإمام الحسين في معركة كربلاء، كي تظل الذكرى عالقة في عقولهم وعواطفهم هم وأبنائهم وأحفادهم. " وربما يرجع قتل العروسة بالسيف إلى قصورها وعجزها عن الدفاع عنه وهى القرين (الكا) عند المصرى القديم، وقد يكون قتلها يرجع إلى نوع من الغداء والتضحية، أو يرجع لمقتل القرين هذه (وهى عروسة الحلوى) وإزالتها من الوجود حتى لا تظل شبحاً يورق أتباع الحسين، وقد يكون التمثيل هذا تأريخاً لمقتل الحسين. " (١١١)

ولكن محمد عزيزة له رأى آخر فى أسباب ظاهرة تمثيل مقتل الحسين أثناء الاحتفال بذكره، أو بمعنى آخر أسباب وجود مسرح التعازى ، إذ يرى أن " هناك سببان متكاملان يبدوان لنا حاسمين ، السبب الأول : سبب دينى، والثانى: فذو طبيعة سياسية. لقد اكتشفت الشيعة المسرح لأنها مرت بتجربة الانفصال عن الدين. فقد نسبت إليها جريمة مقتل عثمان، وكانت تعاني من الندم العميق لأنها مسئولة بشكل ما عن مصرع على ثم الحسين. لذلك اكتشفت الشيعة الشعور بالذنب ووخزات ضمير شقى ... وفقد التاريخ من وجهة نظر الشيعة براعته الأصلية، وتلوث الميثاق الذى يربط بين الله وعباده بدم على والحسين، علينا إذن أن ننظف التاريخ من نتائج هذا الخطأ، حتى يبعث الإمام المخفى من جديد وينقذ العالم. " (١١٢)

ثم يستطرد محمد عزيزة إلى السبب السياسى فيقدم لنا تفسيراً يقدمه المؤلف مع التحفظ، حيث قال " فعلينا ألا ننسى أن التعازى قد نشأت فى فارس حيث لم ير الفارسيون

فى حياة وموت الحسين قدراً مأساوياً فحسب... بل ضمنوا سير حياته الأليم مطامعهم السياسية والقومية للمكتومة. فحسين ليس ابن على فحسب ، بل هو زوج (شهرابانو) آخر بنات الملك الساسانى (يزدجرد) وهذا الاتصال يجل من الحسين واحداً من الأمة الفارسية. " (١١٣) ويؤكد المؤلف على أنه ليس هناك ما يثبت صحة هذا القول الذى ما يزال افتراضاً محضاً.

وجدير بالذكر أنه " لا يجب الخلط بين المزاء وبين الفرجة المسرحية بشكل مباشر، فمنذ ظهور العروض الطقسية [مسرحيات التعازى] بدأت تنفزع عنها أشكال أخرى من العروض ضمن ناحيتين: دينية، ودينية - تمثيلية. " (١١٤) وهذا الشكل الأخير هو الذى يهمنى فى هذه الدراسة حيث كان يقدم فى مصر فى صورة تمثيل هزلى يقوم به الدراويش فى ذكرى مقتل الإمام الحسين من أجل التذكرة والسر أيضاً.

الاحتفال "بشيد الولد" إلى طائفة

يرجع تاريخ هذا الاحتفال إلى عام (١٨٣٠م) ، حيث كان من الشائع أن " يقيم المصريون حفلاً بمناسبة قبول أحد أبنائهم عضواً فى طائفة من طوائف التجار أو الصناع. " (١١٥) وهذا الاحتفال لا يشمل أنواع التجارة كافة وإنما هو يقتصر على النجارين والخراطين والحلاقين والخياطين ومجلدى الكتب وبضعة حرفيين غيرهم. فعندما يصبح الشاب خبيراً فى تجارته (أو حرفته)، يتوجه والده إلى شيخ هذه التجارة ويعبر له عن رغبته فى قبول ابنه عضواً فيها.

ويرسل الشيخ "النقيب" لدعوة أسياد التجارة وأربابها وقد يوجه الدعوة إلى بعض أصدقاء المرشح للعضوية لحضور قبول عضوية صديقهم. ويتناول النقيب باقة من عسليج نبتة خضراء أو من الزهور يطوف بين هؤلاء الأشخاص ويقدم لكل واحد منهم

عسلوجاً أو ورقة خضراء أو زهرة ويقول : "الفاتحة للرسول" ثم يضيف النقيب بعد قراءة الاثنين الفاتحة: احضروا فى اليوم الفلانئى والساعة الفلانية إلى المنزل الفلانئى وأشربوا فنجان قهوة. (١١٦)

" وهكذا يجتمع المدعوون سواء لدى الأب او لدى الشاب وأحياناً فى الريف حيث يستمتعون بتناول القهوة ويقدم لهم المشاء. " (١١٧)

وبعد انتهائهم من المشاء " يقود النقيب الشاب .. ويمعد صفاته الحسنة ومؤهلاته ويطلب من الحاضرين قراءة الفاتحة للرسول. " (١١٨)

وبعد ذلك " يمثل المستجد أمام الشيخ [النقيب]، وتتلئ الأشعار فى مدح النبئ ثم يلقون له حول جسده (شالاً) معقوداً من طرفيه. ثم تتلى آيات من القرآن، ثم يعقد الشال عقدة ثانية، وفى العقدة الثالثة التى تعقد بعد قراءة بضع آيات من القرآن مرة أخرى يرش الشال للتبرك ويعتبر الشاب قد تم قبوله كعضو فى الطائفة المهنية التى كرس نفسه لها. وحينئذ يقبل يد الشيخ وجميع الحاضرين، ويدفع رسم اشتراك زهيد، ويصبح عضواً فى الطائفة. " (١١٩)

ويعرف هذا الاحتفال " (بشد الولد)، أما عضوها الجديد فهو (المشدود). " (١٢٠)

والمأمل لهذا الاحتفال يجد أنه يعتمد على سيناريو محفوظ يتكرر مع كل شاب جديد يريد أن ينضم إلى حرفة أو طائفة، كما أن هناك جمهور المتفرجين من أصدقاء الشاب وأقاربه.

المشهد الأول: (الدعوة)

النقيب يدعو أسياد التجارة أو الحرفة إلى الاحتفال بضم عضو جديد إليهم، وتكون دعوة الحفل هنا عبارة عن نبتة خضراء أو زهرة، رمزاً إلى العضو الجديد الذى ما زال صغيراً مثل هذه النبتة ويحتاج من الجميع إلى الرعاية و المساعدة، كما أن اللون

الأخضر يرمز إلى النقاء والصفاء، والزهرة ترمز إلى الحب والمودة التي تربط بين جميع الزملاء في الحرفة الواحدة.

المشهد الثاني: (التعريف والعهد)

النقيب يقدم العضو الجديد إلى أسياد التجارة أو الحرفة ويعدد لهم صفاته الحسنة ومؤهلاته، حتى يوافقون على انضمامه إليهم، ودليل الموافقة هو قراءة الفاتحة، تماماً مثل الخاطب الذي يتقدم لخطبة إحدى الفتيات من وليها ودليل الموافقة هو قراءة الفاتحة معه. بينما العضو الجديد يمثل أمامهم في خضوع ورجاء بالموافقة على قبوله بينهم. ويلي قراءة الفاتحة الاحتفال بالموافقة المتمثل في تلاوة الأشعار في مدح الرسول - عليه الصلاة والسلام - وبذلك يتم العهد بينهم.

المشهد الثالث: (التكليف)

يلفون شالاً معقوداً من الطرفين حول جسد العضو الجديد رمزاً لانضمامه إليهم، وهذا الشال يذكرنا بخرقة الطرق الصوفية التي تقدم إلى السالك الجديد رمزاً لانضمامه إلى الطريقة.

بعد ذلك يتم تلاوة آيات القرآن ثم تعقد عقدة ثالثة في الطرف الثالث للشال يتبعها أيضاً تلاوة آيات القرآن، ثم تعقد العقدة الأخيرة في الطرف الرابع للشال، يلي ذلك رش الشال بالماء. والعقد هنا ترمز إلى القسم أو الميثاق وهي مأخوذة من طقوس السحر، فكل قسم يقسمه الساحر على الخادم (الجان) يتبعه بعمل عقدة في حبل خاص بذلك، ومن عدد العقد الموجودة بالحبل تستطيع أن تعرف عدد التكليفات المطلوب من الخادم تنفيذها، وقراءة القرآن هنا بعد كل عقدة بديل عن قراءة (التمزيكات) في طقوس السحر. وقد قال تعالى في سورة "الفلق": "وَمِنْ شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ". (١٢١)

أما رش الماء فقد جاء من طقس تعميد الطفل في الكنيسة القبطية.

من ثم نستطيع أن نقول إن احتفال (شد الولد) يحمل داخله الكثير من البذور المسرحية الموجودة فى السامر الشعبى. مثل وجود شخصيات يلعبون أدوارا معينة بطريقة ليست تلقائية ولكنها معروفة مسبقاً، ثم هناك الحادثة البسيطة التى تجعل المشاهد يتابع ما يحدث بتوقب وتساؤل: هل يتم قبول العضو الجديد أم لا، كما أن عنصر الفرجة موجود أيضاً، وفى النهاية الإطار الفنى الذى يغلف الاحتفال متمثلاً فى الإنشاد والتراثيل، واستخدام النباتات الأخضر والشال والماء.

عروض الشارع

والمقصود بها، عروض الفرجة والتسلية التى كانت تقدم فى الطريق العام وفى الساحات وفى الأسواق، وفى أماكن تجمع المارة المشاهدين.

" ومن هذه العروض الشوارعية، العروض التى يقدمها القرداتية، والحاوى، وهذه كانت تصحبها مظاهر تمثيلية طريفة، لا تزال بقاياها تشاهد حتى الآن .. " (١٢٢) وقد كتب عن هذه العروض كثير من الرحالة الأجانب والمستشرقين الذين وفدوا إلى مصر وكتبوا عن عادات وتقاليد شعبها.

الحاوى : (فى القرن الثامن عشر)

لقد بدأت عروض الحواة بالرفاعية والسعيدية الذين كانوا يكسبون رزقهم بالتنقل بين المنازل لإبعاد الثعابين عنها، وقد أطلق عليهم "ج. دى شابرول" - أحد علماء الحملة الفرنسية على مصر عام (١٧٩٨م) - صفة: سحرة الثعابين، وعن عملهم اسم: فن الأفاعى.

وقد أفرد جزءاً مطولاً فى ملحق بحثه (المصريون المحدثون)، للحديث عن الحواة وعن مقدرتهم الخارقة فى التعامل مع الثعابين وإخراجها من أسقف وحوائط الدور المختلفة وذلك بواسطة استخدام أصوات معينة يصدرها الحاوى من فمه، فيستجيب له

الثعبان المختبئ ويخرج ... وقد تطرق شابرول إلى تجربة خلصة قام بها مع أحد أصدقائه في دير بمدينة طهطا بالصعيد، وبعد أن اتخذ الجميع كل الاحتياطات الممكنة لإفساد خدعة الحاوى، قام الأخير بإخراج ثلاث ثعابين من احد غرف الدير (١٢٣).

ويضيف "إدوارد لين" - الذى زار مصر عام (١٨٣٣م) - " وقد يطلب من الحاوى أحياناً أن يمارس سحره فى وضوح النهار وسط جمهرة المتجمعين الذين يسارع المتشككون بينهم إلى تفتيشه مسبقاً ولا يترددون قط فى تجريده من ثيابه، ولكنه يخرج من التجربة التى يخضع لها منتصر مبرزاً. ويلف الحاوى نفسه بالغموض فيضرب الجدران بسففة شجر نخل صغيرة ويصفر ويحدث أصوات طقطقة بلسانه ويصق على الأرض ويردد : (أستحلفك بالله أينما كنت أن تحضر. أستحلفك بالاسم العلى الأكبر، فإن كنت مطيعاً فاحضر، وإن عصيت فمت ! مت ! مت). ويخرج الحاوى الثعبان بواسطة عصاه من شق فى الجدار أو يسقطه من سقف المنزل. " (١٢٤)

ورويداً رويداً تحول عمل الحواة من مجرد إخراج الثعابين التى تسكن البيوت إلى اللعب مع الثعابين أمام حلقات المشاهدين فى الساحات العامة نظير حصولهم على مساهمات مالية بسيطة خلال عرضهم أو بعده. وأكثر ألعاب الحواة شيوعاً فى القرن الثامن عشر هى التى وصفها لنا كل من نرفال عام ١٨٣٠م ولين عام ١٨٣٣م، وتقريباً الوصفان متطابقان.

و" يساعد الحاوى عادة اثنان من زملائه (من الصبيان كما ورد عن لين)، وهو يخرج أربعة أو خمسة ثعابين (١٢٥) متوسطة الحجم من كيس من الجلد ويضع واحداً منها على الأرض ويجعله يرفع رأسه وجزءاً من جسمه. ثم يلف الثعبان الثانى حول رأس أحد مساعديه كما تلف العمامة كما يلف ثعبانين آخرين حول الرقبة" (١٢٦) ثم ينزع الثعابين ليقدّم بعض ألعاب الحيل أو الإيهام، وبذلك ينتقل إلى مرحلة أخرى من مراحل

الفرجة المسرحية التى يستخدمون فيها أدوات غير الثعابين، ويهمننا من هذه الألعاب تلك التى تتم بمشاركة آخرين حيث " يوهمون المتفرجين أنهم يغرزون فى جسم أحدهم (أحد الأطفال) نصلاً أو رمحاً من الحديد لا يمس الطفل بضرر ما فى الحقيقة، لأن هذا السلاح إنما يغيب فى قراب من الخشب، وقد يطرح الطفل أرضاً ويستعمل الطريقة عينها موهماً الناظرين أنه يغرز فى أنفه نصلاً مطوياً أو مدية صغيرة. وفى أحيان أخرى يفتح شذقه ثم يمسك بخديه داخلاً وخارجاً لينفذ منه قفلاً لا يلبث أن يقفله فيظل هذا القفل محلقاً بوجه الطفل المسكين، والحقيقة أن شيئاً من هذا القفل لم ينفذ من خد الطفل الذى يظن المتفرجين أن يقاسى من العذاب ألواناً. " (١٢٢)

والمأمل فى الفقرة السابقة يلاحظ أن الظاهرة المسرحية تكمن فى إيهام المتفرجين بطعن الصبى بالرمح أو المدية، بينما فى الحقيقة هذا لا يحدث فهناك خدعة ما، نقلها عن الحواة - بعد ذلك - ممثلو المسرح فاستخدموا فى عروضهم خناجر - عند الطعن بها - أنصالتها تدخل فى مقبضها، وبذلك يعتقد المتفرج أنها دخلت فى صدر المطعون. وعندما ننظر إلى الطفل الذى علق الحاوى قفلاً فى خديه داخلاً وخارجاً، وكيف أنه جمل المتفرجين يظنون أنه يقاسى من شدة الألم، نجد أن فى ذلك خدعة تمثيلية أيضاً لأن الحقيقة غير ذلك، فالطفل لا يشعر بأى ألم يذكر ولكن الحيلة (الإيهام) هى التى جعلت المتفرجين يعتقدون ذلك. والآن نقدم لعبة أخرى أكثر نضجاً فى طريق الظاهرة المسرحية:

يأخذ الحاوى علبة كبيرة مغطاة، ويضع قلنسوة أحد الصبيين داخلها وينفخ فى مزماره ويفتح العلبة فيخرج منها أرنب وتختفى القلنسوة على ما يبدو. ويعيد الأرنب إلى العلبة من جديد ويغطيها ويعود فيكشفها فتخرج منها كتاكيت صغيرة ويضع الأخيرة فى العلبة ثانية وينفخ فى مزماره ثم يكشف العلبة فإذا بها ملىء بالفطائر والكنافة ويطلب من

الصبيين أكلها فيرفضان ذلك إلا مع العسل، ويأخذ الحاوى إيريقياً صغيراً فيقلبه رأساً على عقب ليؤكد للمتفرجين أنه فارغاً تماماً، وينفخ في مزماره ويطوق الإبريق بكتلى يديه فإذا به يصبح مملوءاً عسلاً فيعطى منه للصبيين. ولما يفرغ الصبيان من الطعام يسألانه عن شيء من الماء ليغسلا أيديهما، فيتناول الحاوى إيريقي العسل ويمده مملوءاً ماء بالطريقة عينها.

ثم يأخذ العلبة ثانية ويسأل عن القلنسوة فينفخ في مزماره ويكشف العلبة ويصب منها في طرف ثوب الصبى الأسفل... أربعة أو خمسة ثعابين فيرتعد الصبى خوفاً وعلى الفور يطرحها أرضاً ويبتعد عنها مسرعاً ثم يسأل الحاوى عن قلنسوته. يعيد الحاوى الثعابين إلى العلبة وينفخ في مزماره ويكشف العلبة ويخرج القلنسوة ويقدمها إلى الصبى وسط تصفيق المتفرجين. (١٢٨)

نلاحظ في لعبة الحاوى السابقة أنه تقدم خطوتين أخريين نحو الظاهرة المسرحية، فبجانب الإيهام قدم لنا خطوة الحوار التمثيلي الذى دار بينه وبين الصبى من أجل إعطائه العسل ثم الماء ، وكذلك طلب الصبى إعادة القلنسوة إليه مرة أخرى. ثم خطوة التشخيص حيث يشخص الصبى أنه مذعور من الثعابين، بينما الحقيقة غير ذلك لأنه اعتاد على لعب هذا الدور مراراً.

أما باقى ألعاب الحواة فى القرن الثامن عشر فقد كانت ألعاب فردية وهى بالجملة كانت " تشبه من وجوه كثيرة ادوار الحواة المنتقلين فى أوروبا. ومن أخص أدوارهم دور الأكواب التى يحولون فيها البيض إلى كتاكيت، ويصبغون بالألوان المختلفة قطع الورق الأبيض .. الخ.

ومن أدوارهم أيضاً إيهامهم الناظرين أنهم يبتلعون الخام من القطن أو الصوف ثم يستخرجونها من أفواههم مغزولين وملونين بمختلف الألوان ، ومنها أنهم يلقون التراب فى

إناء ممتلئ ماء ثم يستخرجونه فإذا به جافاً، ويتفنون في أشباه هذه الحيل التي لا يحصيها العد بين استحسان المتفرجين وتصفيقاتهم الحادة. " (١٢٩)

ومن ثم تصبح هذه الألعاب الفردية بعيدة - إلى حد ما - عن الظاهرة المسرحية التي نبحث عنها في هذه الدراسة.

تمثيل الحيوانات:

لم تكتف عروض الشارع بأن قدمت لنا أدوار حواة الثعابين وحيل حواة خفة اليد والشعوذة، بل قدمت لنا فناً آخر أكثر قرباً من المسرح، أو بمعنى أدق أكثر قرباً من ظاهرة السامر الشعبي للمسرحية التي ننتقدها في هذه الدراسة. إنها عروض تمثيل الحيوانات، التي تسمى عروض القردانية، وفيها كان يستعين القرداني - بالإضافة إلى القرد - بحمار وكلب وعنز (أو جدى). حيث يقوم بالتمثيل معهم عدة مشاهد مدربين عليها مسبقاً. وأقدم رصد لعروض القردانية كان أيضاً في القرن الثامن عشر، ولم يستطع المؤلف الحصول على رصد لهذه العروض أقدم من ذلك إلا أن الرحالة المغربي: الحسن ابن الوزان، المعروف بليون الأفريقي، قدم لنا دليلاً على تمثيل الحيوانات في مصر قبل ذلك بثلاثة قرون عندما حضر إلى مصر في ٢١ ربيع الأول عام ٩٢٣ هجرية، الموافق ١٣ إبريل عام ١٥١٧م - قبل شنق السلطان (طومان باي) على يد سليم شاه ابن عثمان بيوم واحد فقط - حيث شاهد في ساحة الأزيكية مشهداً تمثيلاً يؤديه رجل بمساعدة حماره داخل حلقة من المتفرجين. وإليك تفاصيل هذا المشهد كما رصده الحسن بن الوزان .

الحمار المكار (١٣٠)

يقول ابن الوزان : " بعد أن يرقص البهلواني حماره قليلاً يخاطبه مبيناً له أن السلطان يعتزم القيام ببناء كبير واستخدام جميع حمر القاهرة لحمل الجير والحجر وكل الضروريات: فيسقط الحمار حيناً على الأرض وينقلب رافعاً قوائمه في الهواء، نافخاً

بطنه مغمضاً عينيه كأنه ميت. فيأخذ المهرج أمام المشاهدين فى التلجج على فقدان حماره طالباً منهم المساعدة لشراء حمار آخر وبعد جمع التبرعات يتابع قاتلاً :
الرجل (١٣١) : ولا تظنوا أن حمارى مات! فالشره يعرف فقر مولاه، فيتماوت لأشترى له علفاً بما أعطيته.

ثم يلتفت الى الحمار ويطلب منه أن يقف، لكنه لا يتململ ولا يبدى
أدنى حراك رغم ما ينهال عليه من ضربات العصا. فيستأنف الرجل
كلامه المنمق قليلاً:

الرجل : سادتى ، ليكن فى علمكم أن السلطان أصدر المرسوم الآتى:
على جميع سكان القاهرة أن يخرجوا غداً لحضور دخوله المظفر ..
ويأمر جميع نساء الطبقة العليا وكل حسناوات القاهرة ان يركبن
حميراً جميلة ويضعنها شعيراً ويسقننها من ماء النيل العذب.
ما كاد المهرج يفوه بهذه الكلمات حتى قفز الحمار على قوائمه متصنعاً
الزهو متظاهراً بالسرور والبشر، ويتابع المضحك قليلاً :
الرجل : حقاً إن رئيس الحى طلب منى أن أعيره حيوانى الظريف لامراته
المجوز الشمطاء.

وحينئذ يغض الحمار طرفه وكأنه ذو ذكاء قسائى، ويأخذ فى المشى
متصنعاً العرج كما لو كان كسيحاً، فيقول له سيده :

الرجل : إذن تعجبك الشابات ؟

فيطرق الحمار رأسه وكأنه يجيب بنعم ، فيتابع المهرج قاتلاً له :

الرجل : هيا ! هنا الكثير من الشابات.. فأرنا من أعجبتك أكثر !

فيدور الحمار مسرعاً حول حلقة المشاهدين، ويوجد بينهم دائماً بعض
النساء المتفرجات، فيختار أحسنهن ويتوجه نحوها ويلمسها برأسه،

فيصبح الجمهور على الفور :

الجمهور : إيه! يا ذات الحمار. " (١٣٢)

استهزاء بالمرأة، ثم يقفز مضحكنا على حماره ويمضى الى مكان آخر.

نلاحظ أن المشهد السابق قد اقترب أكثر من الشكل المسرحي، بل نستطيع أن نعهده - في حد ذاته - ظاهرة مسرحية، حيث يحتوى على نواة مسرحية قصيرة بطلاها رجل وحمار، فالرجل يلعب دور الراوى الذى يحكى الأحداث ويشارك في تشخيصها، والحمار يلعب دور الحمار المكار الذى ينتقل بين الانفعالات المختلفة حسبما يتطلب الموقف، فنحن نجده يسقط حيناً على الأرض رافعاً قوائمه في الهواء نافخاً بطنه مغمضاً عينيه مثل الميت تماماً، متحملاً ضربات عصا صاحبه. ولكننا نجده عند ذكر الحسناوات وأكل الشعير وشرب ماء النيل، ينتفض على قوائمه متصنعاً الزهو متظاهراً بالسرور والبشر. ثم بعد قليل يغض طرفه متمارضاً، ويتصنع العرج هروباً من المعجز الشمطاء ولكنه يعود سليماً نشيطاً عندما يطلب منه صاحبه اختيار فتاة جميلة لتركبه من بين المشاهدات اللاتي يتفحصهن جيداً ويختار من بينهن أجملهن.

ونحن هنا لا نستطيع أن نقول أن الرجل قد درب حماره تدريباً (أكروباتياً) مثل ترويض الحيوانات في السيرك، ذلك لأن الأخير يختلف كثيراً فهو قائم على أساس جعل الحيوان يطيع أوامر مروضه في عمل حركات معينة يطلبها منه، ولا يهم أن يكون الحيوان خائفاً أو راضياً أثناء تأديته لما يؤمر به، وهذه الحركات تدل فقط على مهارة المروض في كبح جماح الحيوان والسيطرة الكاملة عليه، وهي بالقطع ليس لها أية دلالة تمثيلية.

أما حمارنا فقد تم تدريبه ليؤدى حركات تمثيلية، فهو يتماوت، ويتباهى، ويتمارض، يغض طرفه بذكاء إنسانى، ويستجيب لرد فعل الموقف الذى يضعه فيه صاحبه، وفي

النهاية يملك القدرة على التفريق بين الرجل والمرأة، بل يملك القدرة على اختيار الفتاة الجميلة من بين الفتيات المتفرجات.

ثم ماذا نطلق على صاحب الحمار سوى لفظ ممثل لما يقوم به من انفعالات مختلفة، فهو تارة يظهر مشاعر الحزن والألم مولولاً على حماره الذى يعتقد - تمثلياً - أنه مات وتارة أخرى يتحول إلى راو- بريختي - يروى للمتفرجين ما حدث، وذلك بأسلوب درامى شيق يجعلهم لا يغادرون مسرحه - المقام فى الشارع - إلا بعد نهاية العرض.

القرداتية :

ويقول عنهم الرحالة الألمانى كارستن نيبور (عام ١٧٦١م):

" والقردة تطعم بعض الناس فى مصر، وهى قردة من النوع الذى يراه الإنسان كثيراً يجرى وحشياً فى الغابات باليمن، وهو النوع الذى يمتاز بأفضل الاستعداد للتعلم، والشائع أن يكون مع صاحب القرد حيوانات أخرى مثل حمار ومعزة وكلب، كلها تضطر إلى إظهار فنونها لضطراً

ولما كانت الثياب الشرقية الطويلة لا تصلح للقرد لأنه فى أغلب الأحيان يسير على الأربع ، فإنهم كثيراً ما يلبسون فى مصر القردة المدربة على الرقص الملابس الأوروبية ، ويحفز هذا العوام من المسلمين على مقارنتنا [يقصد الأوروبيين] بهذه الحيوانات ، خاصة عندما يرون رجلاً أوروبياً حسن الهندام يسير عارى الرأس ، وقد تنلى سيفه رأسياً على نحو يذكرهم بذيل القرد الذى يبرز من بين الثياب. " (١٣٣)

إلا أن ملابس القردة الأوروبية قد تغيرت بعد مرور ما يقرب من سبعين عاماً لتصبح مثل ملابس العروس أو مثل ملابس امرأة محجبة، وبالتالي تغيرت عروضهم لتصبح أكثر نضجاً من الناحية التمثيلية. وفى رصد لظاهرة القردانية قدمه لنا كل من

الرحالة الفرنسي جيراردى نرفال (عام ١٨٣٠م)، والرحالة الانجليزى ادوارد ولیم لين (عام ١٨٣٣م) نجد الآتى (١٣٤):

" يقوم (القرداتى) بتسليط الطيقات الدنيا فى القاهرة بواسطة الألعاب المختلفة التى يقوم بها قرد وحمار وكلب وعنز .. ويتقاتل كل من القرداتى والقرد بالعصا ليقدما لنا معركة وهمية. كما يلبس القرداتى قرده لباساً غريباً يشبه لباس العروس أو المرأة المحجبة ويطلق يدور به على ظهر الحمار وسط حلقة المتفرجين فيمشى أمامه ويضرب الطلبة. كما يدرّب القرد على الرقص والقيام بأعمال تهرجية غريبة. ويطلب القرداتى من حماره أن يختار أجمل فتاة بين المتفرجين فيفعل الحمار ذلك مقرباً أنفه من وجهها فيداعبها ويسلى الباقيين بشكل كبير. ويأمر الكلب أن يقلد خطوات السارق فيزحف على بطنه.

أما الجدى أو العنز فيقدم عرضاً (أكروباتيا) حيث يقف على قطعة صغيرة من الخشب قرنية الشكل تقريباً يبلغ طولها نحو أربع بوصات وعرضها بوصة ونصف بحيث يجمع أقدامه الأربعة على هذه المساحة الضيقة. ثم يرفع القرداتى قطعة الخشب والجدى يقف عليها ويدس تحتها قطعة أخرى مماثلة ثم ثالثة ورابعة وخامسة تضاف دون أن يغير العنز وضعه". (١٣٥)

وكما نرى من العرض السابق فإن عروض القرداتية ، هى بالقطع عروض فرجة

شعبية أبطالها القرداتى وحيواناته المتمثلة فى القرد والحمار والعنز

(أو الجدى)، كل له دوره الذى يلعبه داخل العرض المقدم، ومن هذه الأدوار بعض الألعاب المتوارثة مثل لعبة الحمار الذى يدور بين المتفرجين ثم يختار أجمل الفتيات بينهم من أجل أن تركبه، وهذه اللعبة شاهدها الحسن بن محمد الوزان عام ١٥١٧م وقد قدمناها مفصلة فى بداية هذا الجزء ثم نراها تتكرر بعد أكثر من ثلاثة مائة عام.

أما الألعاب التهرجية الغربية التي أشار إليها كل من لين ونرفال فهي قطعاً تتدرج تحت فقرات تقليد القرد لنوم العازب حيث ينام القرد على الأرض متمللاً يتقلب ذات اليمين وذات اليسار وعلى بطنه، وأيضاً تقليد القرد للفلاحة التي تمنح الدقيق في إناء عميق (ماجور) تضعه أمامها على الأرض.

وهذه الألعاب لم يشر إليها أحد من الرحالة الأجانب فقد يكون ذلك راجعاً لعدم فهمهم إياها ، ولكن المؤلف شاهدها في أواخر الستينات.

أما فرقة القرداتي التي كانت تتكون من القرد والحمار والكلب والجدى فقد كانت موجودة في الريف المصري في أواخر الثلاثينات من القرن العشرين، وتقريباً كانت تقدم نفس عروضها التي كانت في القرن الثامن عشر مع بعض التغييرات الطفيفة.

فقد كان العرض يبدأ بدوران القرداتي بحيواناته داخل الحلقة وهو يضرب على الرق مغنياً "الليل .. الليل يا سعداني" ثم يبدأ في جعل القرد- الذي يلبس ملابس فتاة - يرقص ويقفز بالعصا على إيقاع أغاني القرداتي، بعد ذلك يطلب منه صاحبه أن يصافح الحاضرين بيده ثم يقلد لهم عجين الفلاحة ونوم العازب - بالوصف السابق - وبعد ذلك يطلب منه القرداتي أن يقدم للمتفرجين علامة اليهود، على الفور يضع القرد مقدمة رأسه على الأرض رافعاً مؤخرته إلى أعلى فardاً ذيله في الهواء. وعندما يطلب منه تقديم علامة المسلمين يقف منتصباً في خشوع وانحسار يده بجوار رأسه مقلداً تكبيرة الإحرام في الصلاة.

أما الكلب فاستمر يقلد دور اللص مثل أجداده، وقد انحصر دور الجدوى في لعب دور الحصان الذي يمتطيهِ القرد، وكذلك الحمارة فقد أصبح فقط وسيلة لنقل الجميع من مكان إلى آخر حيث كان يوضع فوقه "خُرْج" له جرابان على اليمين وعلى اليسار، يجلس عليه القرداتي وانحسار الجدوى في يمين الخرج والكلب في يسار الخرج والقرد أمامه. (١٣٦)

أما فى القاهرة فقد انتشرت عروض القردانية حتى عهد قريب فى منتصف السبعينات ، حيث كانت لهم عزبة يقطنون فيها ، على يسار خط قطار المرج بين محطتى غمرة والمدردش، تسمى عزبة القرد، وقد تم إزالة هذه العزبة بعد مشروع مترو الأنفاق.

وعن عروض القردانية فى الخمسينيات بمدينة القاهرة يقول لنا "حمدي على شرع" - ٦٥ عام - ، أنها كانت تضم أيضاً الحمار والكلب والجدى بالإضافة إلى القرد الذى كان يرتدى ملابس طفل رضيع، واضعاً على رأسه طاقية أطفال رضع.

وفى بداية العرض يرقص القرد على إيقاع الرق وغناء القرداتى (الليل .. الليل يا ميمون)، ثم يطلب من القرد عمل تعظيم 'سلام للمتفرجين فيرفع يده اليمنى مضمومة الأصابع بجوار أعلى رأسه مقلداً تحية الضباط. وبعد ذلك يبدأ القرد فى تقديم ألعاب التقليدية مثل نوم العازب وعجين الفلاحة وبعض الألعاب الأكروباتية. بينما ينحصر دور الكلب فى تقليد اللص، ودور الجدى فى تقليد الحصان الذى يمتطيه القرد، أما الحمار فهو وسيلة لنقل الجميع فقط. وفى نهاية العرض يقوم القرد بجمع النقود من المتفرجين داخل الرق. (١٣٧)

وفى النهاية يقول "على الراعى" عن عروض الحاوى والقردانية ، " واضح من نماذج الألعاب التى سجلها لين لفن القرداتى والحاوى ، ومما استطاعت ذاكرتى أن تحفظه حتى الآن من فن الحاوى، أن هذه الألعاب ليست مجرد عروض صماء تعرض على جمهور سلبى ، بل إنها فى الواقع جزء من فن تمثيلى متجول اتخذ من الشوارع والميادين مسرحاً له، وتعددت أساليبه وتنوع فنانوه" (١٣٨) فى تقديم عروضهم.

رواة القصص الشعبية

أسباب ظهورهم

كان لدخول الأتراك البلاد العربية أثر كبير على الشعب العربى الذى تحول أبنائه إلى محكومين، وابتعدت صلتهم بالدولة وفقدت الحماية فى نفوسهم فعاثوا فى ضياع تام حتى أخريات القرن الثامن عشر، وكان رد فعل هذا للتدهور واضحاً فى النواحي الثقافية فقد أخذ فن الشعر الغنائى فى الانحطاط، وفقد فن الكتابة مقوماته الفنية، كما توقفت الحركة الفكرية أيضاً. ومن ثم دهم الجهل أبناء الشعب العربى الذى أصبح جمهوره لا يحسن القراءة والكتابة مما وسع الفجوة بين اللغة العربية واللغة المتداولة ، وأضعف ذلك قدرة اللغة على التعبير. وكلما ازداد الجهل اتسعت الشقة بين الحكام والمحكومين وتفتشت الفوضى. وازداد الظلم والاضطهاد، وكانت فكرة الثورة غير واردة فى أذهانهم وذلك لعجزهم عن مواجهة القوة الحاكمة مواجهة منظمة. ولم يكن فى واقعهم شئ يدعو للتنازل فلجأوا إلى الحلم ، وكانت أحلامهم منصبة حول البطل المخلص، واتخذ ذلك عدة مظاهر فنية منها الغنائية التى اتجهت إلى الرسول - عليه الصلاة والسلام - تمدحه وتتوسل به وترجوه الخلاص. ومنها الدرامية وهى التى اتجهت نحو البطل الفرد المخلص، وكان شكلها الفنى الذى عبرت به عن وجدانها هو فن السيرة. وفى السيرة لم يتجهوا نحو أبطال تاريخهم معروف وأحداثه ثابتة من أمثال الأبطال الإسلاميين المعروفين، كخالد بن الوليد ، وعقبة بن نافع، وموسى بن نصير وغيرهم من الأبطال الفاتحين، وإنما اتجهوا فى معظم سيرهم إلى أبطال ذكر اسمهم فى التاريخ ولكن دون سند قوى يعزز أحداث حياتهم، وكان المروى عن حياتهم أقرب إلى قصص البطولة منها إلى التاريخ، وكان بعض منهم يُشك فى وجوده مثل سيف بن ذى يزن والمهلهل وأبى زيد الهلالي وذات الهمة وأبى حمزة البلهوان.

وكان عدم وضوح سيرة هؤلاء الأبطال تاريخياً مدعاة لأن يصب فيها القاص الشعبي روحه وحسه وحس أمته، حيث يجسد فيها أحلام الناس في البطل المخلص، وبالتالي ركزت السيرة على ما يحتاجه الناس تركيزاً واضحاً، فكان العدل والحق أساس بنائها الفكرى. (١٣٩)

١- المنشد أو شاعر الربابة (الراوى):

يعرف الشعب العربى كله هذا المنشد المحترف الجوال الذى يقص على الجمهور سير الأبطال معتمداً على حافظته، ويستخدم الربابة - تلك الآلة الموسيقية الشعبية - مصاحبة لإنشاده، وبأخذ أداؤه طابع التمثيل فى بعض الأحيان، وقد كان المستمعون كلهم يعدونه "الوحيد القادر على الوساطة بين عالم الناس وعالم الملاحم الشعبية أو السيرة، بل أن بعضهم يعدونه مؤهلاً تأهيلاً خاصاً لمهنته ، ومن ثم قادراً على التحكم فى مصائر أبطال الملاحم.

ولعل هذا هو بعض السر فى المنازعات التى كانت تقوم بين أنصار بطل ما وأنصار خصمه - كل يريد أن ينتصر بطله هو - والتى كانت تتقلب أحيانا على الراوية نفسه بوصفه وثيق الصلة بالأبطال، ومن ثم المسئول عن هزيمة المهزوم ، فيناله إذ ذاك شيء من أذى الغاضبين". (١٤٠)

ويبدأ شاعر الربابة عرضه بتقديم فاصل قصير من العزف على الربابة يظهر فيه براعته فى العزف، ويكون من شأنه أيضاً جذب انتباه الحاضرين فيكفون عن الحديث وينصتون إليه.

ويبدأ غناؤه بالصلاة على النبى (فلا يحلى الكلام إلا بذكر المصطفى عليه الصلاة والسلام).

ثم بعد ذلك يدخل إلى أحداث السيرة ، وكلما توغل أكثر كلما اشتدت حركة الانفعال فهو لا يلجأ إلى تسميع السيرة، انه يؤديها فهو يترجم المعنى أداتيا من خلال الطبقات الصوتية المختلفة ومن خلال تلوين المعانى بالانفعالات والتخيم، فالمنشد أو " الراوى هنا مدرب من خلال الممارسة الطويلة على التحكم فى صوته فهو طيع مهذب قادر على التعبير عن أى انفعال، وهو يعلم كيف، ومتى يلجأ إلى هذه الطريقة أو تلك من خلال المران الطويل، فعندما يقدم الراوى شخصية البسوس يبلغ جمهور السامعين عن مدى خستها، ونذالتها، ومن خلال الأداء الايحائى، بينما نجد هذا مختلفا عندما يقدم شخصية الزير سالم النبيل، الشهم والمخلص، بل إننا نلاحظ تسرب نفسية الراوى من خلال الأداء

ومن خلال أحكامه على الشخصيات بمدح بعضها أو ذم البعض الآخر. " (١٤١)

فالراوى يملك قدرة فائقة على تقمص شخصيات السيرة جميعها، رجالا ونساء، فهو يستطيع التحدث بلسان شخوصه مع الاحتفاظ بالسمات الشعبية والأسطورية لكل شخصية ودون أن يحدث خلطا بين ملامح كل شخصية وأخرى . ومن ثم فإن " فن الإنشاد عنده كان يتداخل مع فن التمثيل، فكان هذا الفن يعتمد على تمثيل فعلى يقلد فيه المنشد الشخصيات، ويصدر أحيانا ما يشبه الحوار بين رجلين أو امرأتين أو رجل وامرأة . " (١٤٢)

ومن الملاحظ أنه " كان يشترك مع المنشد فى استحداث التأثير اثنان أو ثلاثة وهم ينشدون معه أحيانا أو يرددون بعض ما ينشده. ولكنهم فى الواقع يقومون بعمل آخر غير عمل المنشدين المساعدين أو الجوقة "Chorus" يجعلهم أدنى إلى الأدوات المسرحية، فكان المنشد يحمل سيفاً من الخشب فى مواقف الفروسية والحروب، وهو يشير به إلى هؤلاء المساعدين تخيلا للناس أنهم عدوه، وما أن يصوبه إلى أحدهم حتى يترنح أو يميل. " (١٤٣)

ويعتمد شاعر الربابة على تهيئة مناخ خاص لمسرحه فيتعامل مع الموسيقى كنوع من الموسيقى المصاحبة للحدث وتصوير حدة الانفعالات المختلفة للأحداث حسب الموقف الدرامى وانعكاس هذا الإدراك فى توظيف اللحن (الميلودى) بدرجات وأشكال مختلفة

داخل النسيج الدرامى بالإضافة إلى توظيف عنصر الصمت والكلام والغناء توظيفاً درامياً.

كما يستخدم شاعر الربابة طريقتين مختلفتين لإحداث مؤثرات صوتية خاصة:

الطريقة الأولى : بواسطة قوس الربابة

(أ) الدق بواسطة القوس على أوتار الربابة أو على الدكة التى يجلس عليها.

(ب) العزف بالقوس على أوتار الربابة محدثاً أصواتاً ذات مؤثرات خاصة لإعطاء المناخ العام لإحداث مثل أقدام الخيل أو صوت البوابة الكبيرة أو أى مؤثر يشعر به لحظة الحدث الدرامى.

الطريقة الثانية : بواسطة التصفيق

استخدام عنصر التصفيق أثناء سرد السيرة الشعبية فى بعض المواقف الدرامية مثل الدق على الباب أو تأكيد معنى هام من خلال أحداث السيرة الشعبية.

ويعتمد شاعر الربابة أيضاً على توظيف المتاح له من وسائل فى التعبير الدرامى بشكل تلقائى وهو يستخدم قوس الربابة كنوع من (الإكسسوار) ويحوله أثناء الحدث الدرامى إلى سيف أو عصا أو كرباج، وفى بعض الحالات (تستخدم الربابة نفسها) كنوع من (الإكسسوار) بل يحولها - شاعر الربابة - إلى شخصية من شخصيات السيرة الشعبية يتحدث معها. (١٤٤)

٢- المحدث :

وهو النوع الثانى من رواة السيرة الشعبية، وقد انقرض الآن أو كاد، وقد ذكر المستشرق ادوارد ولیم لین أن هناك طائفة أخرى أطلق الشعب، عليها اسم "المحدثين"، وقد بلغ عددهم بالقاهرة وقتئذ حوالى ثلاثين محدثاً، وأن أهم ما تخصص فيه المحدثون هو سيرة الظاهر بيبرس. (١٤٥)

والمحدث يعتمد على النثر أكثر مما يعتمد على الشعر، وإن كان لا يستغنى عن الشعر فيستخدمه لأغراض الغناء والتلحية وإرسال الحكمة. والمحدث قد تطور عن الشاعر القديم الذى كان يعتمد على الشعر أكثر من النثر. (١٤٦) " ولكننا يجب أن

نلاحظ في الوقت نفسه أن التخصص لم يكن دقيقاً كل الدقة، فقد يعدل الشاعر عن حرفته إلى حرفة المحدث وبالعكس. " (١٤٧)

ويقوم المحدث بتقليد الأشخاص، ويحاكي بالحركة وبالإشارة معاً، ولكنه لا يقوم بالعمل الدرامي الذي يقوم به المنشد، إذ أن المنشد يستعين بالتمثيل والتقليد أكثر من المحدث، كما أن للمحدث لا يتجاوز من يعاونه شخصاً واحداً، في حين يعاون المنشد اثنان أو ثلاثة. (١٤٨)

٣- الحكواتى :

أما النوع الثالث من هؤلاء المتخصصين في أداء الأدب الشعبي فهو الذى عرفه الشعب العربى فى مصر باسم "الحكواتى".

ويعتبر "الحكواتى" من نماذج التمثيل العربى القديم، وقد كان " يقدم قصصه أمام حشود من الناس فى الأسواق والساحات الواسعة أو الميادين الكبيرة، وكان يستعين فى تمثيل أنماطه المختلفة باستعمال منديل وعصا، فتصحب دقات الحصى النمر التى يقاد فيها الوحوش والطيور، كما كان يستعين بزميل له أو زميلين يساعده فى تصوير الشخصيات، أو يردان عليه ببعض جمل الحوار الموضوع، أو بتقليد حركات معينة، حتى لقد بلغوا خمس شخصيات فى نهاية العصور الوسطى العربية. وكان الحكواتى يقاد بصوته وحركاته مواقف الوعيد والزجر والغضب والنصر والغزل، وقد يصحب معه آلة موسيقية تقوم بدور الإيقاع أو الإحياء بمعنى معين لتأكيد الحدث. " (١٤٩) وكانت الملح، والنكات التى تمتاز بلقطات مسلية من تقليد الشخصيات، وهى تتكلم وتعمل، أشبه "بالبهارات" التى تجعلها أكثر إثارة. إلا أن هذا لم يمنع، بصفة عامة من ظهور وتقديم بعض فقرات تصل إلى حد "التمثيل الصامت"، وهؤلاء يلجأون إلى هذه الوسائل، فى بعض الأحيان كنوع من التهذبة الضاحكة أو "الترييح الكوميدي" من التوتر، الذى قد تخلقه حكاويهم، عندما تسبى أذهان المستمعين وتأسر قلوبهم. ونظراً لأنهم نادراً ما يجدون الوقت الكافى لتغيير ملابسهم، فقد اقتصروا على تغيير أغطية الرأس، وذلك أثناء عرضهم للحرف المختلفة أو لتباين الأعمار والشخصيات. (١٥٠)

ويصف لنا الرحالة نيبور أحد عروض الحكواتية الذين شاهدهم فى مصر عام (١٧٦١م) فيقول: " فهناك فى مصر أيضاً أناس يحكون عن الأوروبيين وفضاعتهم....

[فقد] شاهدت عدة مرات رجلا اعتاد أن يجلس فى الطريق العام ويعرض للناس أغلاله الغليظة التى كان يرسف فيها فى مألطة، ويحكى بصوت مؤثر على هيئة الإنشاد عما تعرض له فى أثناء الأسر هناك من أمور منها مثلا أنهم كانوا يضطرونه إلى رعى الخنازير نهارا، وكانوا يدفعون به فى الليل إلى الحظيرة مع الخنازير، وغير ذلك كثير. وكان العقلاء من المسلمين ينظرون إلى هذا المتسول كارهين، أما العامة فكان كثيرون منهم يحيطون به ويتأثرون غاية التأثير ويفدقون عليه النفحات ويصبون اللعنات على الهمج الأوروبيين فى رأيهم. " (١٥١)

ونحن لا نعتقد إطلاقا أن الحكواتى كان متسولا كما اعتقد نيبور، ولكنه كان ممثلا بارعا يقدم فنه ويتقاضى عليه أجرا زهيدا من المتفرجين الذين استحسنوا أدائه وشاركوه وجدانيا بحب وعطف.

ويؤكد ذلك ما قدمه لنا الرحالة الألمانى "ألفريد ادموند بريم" وقد كان شاهد عيان لأحد عروض الحكواتى فى زيارته لمصر عام ١٨٤٨م. كتب يقول:

" إنها للوحات رائعة فعلا، تلك التى يفردها الحكواتى العربى أمام جمهوره، مع كل دقيقة تمر تصبح ألوانه أكثر إشراقا، ووصفه أكثر جرأة، ولوحاته أكثر اتساعا، فإما أن تسمع ترداد الصوت الجبار لأحد أمراء المؤمنين، أو التوصلات الذليلة التى يطلقها رسل ملك الفرنجة، أو نبوءات أحد المشايخ الحكماء، أو بركات أحد الأولياء وهو يلفظها بطريقة شعرية لا تخلو من الوقار والجبروت، أو ترثرة عجوز طاعنة فى السن، وأخيرا المناجاة الملتهبة لعاشق متيم يصف جمال حبيبته الذى ليس له مثيل.

وكيف يصفها ! إنها عنده كالبدر التمام ملاحه وجمالا، وهى الكمال فى الكياسة والتواضع، أميرة ممشوقة القد، فاتنة الروح، عيناها كعيون الغزلان الرائعة... الخ ثم يؤكد العاشق أنه يتمناها، كما يتمنى الضارب فى الصحراء نبع الماء البارد بعد جهد وعطش شديدين.

" يا نور عيونى، وحياة فؤادى، أين أنت؟ "

يصغى الحاضرون وقد أمسكوا أنفاسهم خوفا من أن تقوتهم كلمة واحدة من كلمات القصة البليغة... وبعد أن يشرب الحكواتى فنجانا من القهوة، يعود مرة أخرى لمتابعة القصة، ومن جديد يفعل حديثه البليغ فعله فى المستمعين فيقدم لهم المتعة والنشوة. إنه يقودهم خلفه

إلى ساحة المعركة ويحيط أبطاله بالأخطار بعد أن يكون قد هيا جميع الحضور إلى حد الغضب للوقوف بجانبهم، ثم تأتي جحافل النصارى التى سبق أن قهر أحد سلاطينها بسحره أربعين من المعالقة الذين يسيطر كل منهم على ألف من المردة طول كل منهم أربعين ذراعا ويتمتع بقوة مائة رجل. ضد كل هؤلاء يقف بطل الحكاية الذى سبق ووصف حبيبته بتلك الحرارة وذلك الحماص؛ فهل من المعقول أن يقتل؟ كلا ! .. (١٥٢)

وعلى الرغم من التفريق الواضح بين شاعر الربابة، والمحدث، والحكاوى فإن هناك تداخلا قويا بين بعضها وبعض. وقد أشرنا إلى التداخل بين صناعة الشاعر والمحدث وبقي أن نشير إلى أن "الحكاوى" قد تداخلت صناعته هو كذلك فيها يصدر عن زميله، فالحكاوى يتفنن في إكساب الواقع والأحداث والأشخاص صفة الحياة، ولا يكون ذلك إلا بنوع من التمثيل. وهو في هذا يشترك مع الشاعر والمحدث في القيام بالتمثيل، وفي تقليد حركات أبطال السيرة التى يحكيها (١٥٣)

مما سبق عرضه نستطيع أن نقول أن حلقات الرواة الشعبيين التى كان يعقدها كل من المنشد (شاعر الربابة)، والمحدث، والحكاوى، كانت تحمل داخلها كثير من الظاهرة المسرحية التى نبحث عنها في عروض السامر الشعبى المختلفة، فنحن نجد فيها عنصر المؤدى الذى يتقمص دورا ما، بل يتقمص عدة أدوار لشخصيات بينها صراع يرقى إلى الصراع الدرامى، ويجسده أمامنا الراوى في شكل يقترب من دراما الممثل الواحد أو (المونودراما).

كما نجد أيضا في تلك العروض عنصر الحوار الدرامى البليغ الذى يكشف عن أبعاد الشخصيات التى تتحاور به، نفسيا واجتماعيا وذلك في إطار البعد الأسطورى للشخصية، كما يجعلنا ذلك الحوار نترقب بشوق إلى معرفة الأحداث التالية. وفي النهاية هناك عنصر المتفرج المتفاعل مع العرض المقدم، تفاعلا وجدانيا، وفعليا في بعض الأحيان، وذلك عندما يتحيز لأحد أبطال السيرة ويطلب من المنشد تغيير الأحداث لصالح البطل الذى تحيز له.

المحفظين

قبل أن نتناول الحديث عن المحفظين كان لا بد لنا أولاً من البحث عن معنى هذه الكلمة وهل لها أصل في اللغة العربية الفصحى أم لا، وبالبحث في معجم لسان العرب تحت معنى فعل حفظ وجدنا التالي:

"حفظ، المُحَبِّظُ: الممتلئ غضباً" (١٥٤) هذا فقط أما لفظ "المحفظين" أو المحفظون لم يذكر إطلاقاً كمشتق من فعل حفظ، ولم يوجد في أى موقع آخر داخل معجم لسان العرب، وهذا يرجح كونه لفظاً عاماً.

ويؤكد ذلك أنيس منصور: "حاولت أن أجتهد في تقريب كلمة محفظاتية (١٥٥) إلى أصل عربى ... ووجدت في اللغة العامية في الصعيد مثل هذه التعبيرات: فلان محفظها وبلاش تحفظها لعله يقصد (تحببها) أى يجعلها محبوبة.. أى تبذل مجهوداً فى التدقيق." (١٥٦)

وفى القرى التابعة لمركز فاقوس بمحافظة الشرقية - حيث نشأ المؤلف - يقولون أيضاً: "متحفظهاش" وذلك لمن يدقق فى الشيء ويتعالى، ويسرف فى الشروط أو يسرف فى التأنق أو التجميل أو نحو ذلك.

وهناك رأى آخر يقول أن هذا اللفظ "محرف عن العربية (المحبزون) أى الذين يستحسنون شيئاً ويستجيدونه ويتشددون به ويخنون." (١٥٧)

وتقول المستشرقة الإيطالية "جابريللا داسيزى" أنها وجدت فى نصوص قديمة، أن فى لهجات أهل القاهرة أيام الحملة الفرنسية مثل هذه التعبيرات: وقد حاول أبناء الحى (تحبيط) الموقف، لكن العلماء رفضوا ذلك.

ونقول أيضاً فى بعض بيانات الحملة الفرنسية إلى الشعب المصرى والتي عثرت عليها فى مكتبة الفاتيكان مثل هذه العبارة: وتناقشوا وذهبوا إلى المسجد وعند عودتهم

اختلفوا فى الطريق وتشابكوا، وقال واحد منهم مهيب المنظر: الموقف جاد ولا يحتاج إلى هذه الحنطة ... وعبرة أخرى تقول: إذا دخل الصبية فى هذه الأمور فلا أحد مسئول عن كل ما يحدث من حنطة أو حنطة. (١٥٨)

ويرد أقدم ذكر لفن المحبطين فى كتابات المؤرخ المصرى ابن إياس فى كتابه بدائع الزهور فى وقائع الدهور، عندما أرخ لأحداث ربيع الأول سنة (٩٠٤ هجرية) (١٤٩٨م)، وذلك فى الحديث عن زيارة الملك الناصر أبو السعادات محمد ابن الأشرف قايتباى إلى بر الجيزة حيث أرسل فأحضر أبو الخير ومعه خيال الظل، وجوق مغانى العرب، وبريوة ريس المحبطين، وأقاموا معه ثلاثة أيام يقدمون عرضهم أمامه. (١٥٩)

"وبريوة هذا كما تذكر عنه كتب التاريخ كان صاحب نكته وصاحب نوادر." (١٦٠)

إذ أن المحبطين فى عهد ابن إياس لم يكونوا لاعبي خيال الظل، أو حتى جوقة المطربين - كما جاء فى بعض المراجع - ولكنهم كانوا يقدمون فناً آخرأ مختلفاً. ويؤكد ذلك الرحالة إدوارد وليم لين (عام ١٨٣٣م) عندما قال: يسر المصريون كثير بالمروض التى يقدمها (المحبطين)، وهم مهرجو المهازل المبتذلة. ويؤدى هؤلاء مهازلهم عامة خلال الاحتفالات التى تسبق الأعراس وحفلات الختان فى منازل كبار القوم، فيستقربون حلقات المتجمهرين إلى عروضهم فى ساحات القاهرة العامة... ويقتصر الممثلون على الصبية والرجال، أما المرأة فيقوم بدورها رجل متكرر فى زيها". (١٦١)

و يشير على الراعى إلى أنه "ترد أقدم إشارة إلى وجود فن مسرحى يؤديه للبشر فى احدى البلاد العربية - مصر - فى كتاب الرحالة كارستن نيبور ، الذى وصل الاسكندرية فى ٢٦ سبتمبر (١٧٦١م) ومكث فى مصر سنوات طويلة يختلط بسكانها بين مصريين وأوروبيين." (١٦٢)

وقد وصف نيبور عروض الشوارع وصفاً لا بأس به من حيث الدقة. أشار أولاً إلى فن الغوازي، ثم انتقل إلى فن الأراجوز وخيال الظل، ثم ذكر فن الحواة والفرداتية... وأخيراً يأتي نيبور لفن المسرح فيقول " أنه - على غير ما كان يتوقع الانسان - أن يكون في مصر تمثيليات، والحق ان القاهرة فيها فرقة تمثيلية كبيرة تتكون من مسلمين ومسيحيين ويهود ، يدل منظرهم على أن هؤلاء الناس لا يربحون إلا القليل في هذه البلاد. وكان هؤلاء الممثلون يأتون إلى بيت كل من يستطيع دفع أجورهم على نحو ما، ويتخذون من الفناء الواسع بالبيت مسرحاً لهم، يصنعون في ركن منه ساتراً يغيرون وراءه ملابسهم. ولما كان بعض الأوروبيين الذين أمضوا في مصر سنوات كثيرة لم يروا قط تمثيلية عربية، فقد اتفقوا مع هؤلاء الممثلين على أن يأتوا إلى بيت إيطالي متزوج ليمرضوا تمثيليتهم هناك" . ولكن لا الموسيقى ولا الممثلون كانوا على ذوق نيبور وأصدقائه ومن ثم فلم يعجبهم المرض الذي كان باللغة العربية. وكان نيبور في ذلك الوقت لا يجيد اللغة العربية، فشرح بعضهم قصة المسرحية له، وكان الدور الرئيسي فيها لأعرابية - كان يمثل الدور في الحقيقة رجل في ثياب امرأة وكان يبذل جهداً كبيراً في إخفاء لحيته الكثة - كانت تحتال على المارة جميعاً حتى يدخلوا خيمتها، ثم تستخدم أكثر الوسائل أدباً في تجريد الأجنبي من ثروته، ثم تأمر به أن يضرب وتطرده شر طرده. وكانت قد نهبت العديدين وبدا عليها أنها تتأهب لنهب طائفة كبيرة أخرى وإذ بأحد التجار الفرنسيين الشباب يضيق بهذه المناظر المضحكة من كثرة تكرارها، فعبر عن سخطه وانضم إليه بعض المتفرجين ، فأمروا الممثلين بالتوقف ولم تكن التمثيلية قد وصلت إلا إلى منتصفها أو أقل قليلاً. (١٦٣) وجدير بالذكر أنه بعد سبعة وثلاثين عاماً من مشاهدة نيبور هذا العرض السابق وتسجيله في كتابه: رحلة إلى مصر، يأتي ج. دى شابرول - أحد علماء الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨م - وينقل حرفياً إلى كتاب وصف

مصر (المصريون المحدثون)، ذلك العرض الذى رصده نيبور عن الممثلين فى مصر، وكذلك اعتراض التاجر الفرنسى على التمثيل وانضمام الباين إليه وإيقاف العرض قبل وصول التمثيلية إلى منتصفها، وذلك دون الإشارة إلى نيبور، موحياً بضمير المتكلم (وقد شاهدنا ...) أنه هو الذى شاهد وقام برصد ما شاهده فى بحثه الخاص بدراسة عادات وتقاليده سكان مصر المحدثين. (١٦٤)

وفى عام (١٨١٥م) وصل إلى مصر، الرحالة الايطالى "جوفانى بلزوني"، وقد سجل لنا بعض مما شاهده من تمثيل الفنانين الجوالين المعروفين باسم المحبطين، وذلك من خلال مشاهدته مسرحيتين قدمتهما فرقة تمثيل شعبية فى حفل أقيم فى شبرا.

وقد بدأ الحفل بالموسيقى والرقص، ثم قامت فرقة التمثيل بتمثيل المسرحية الأولى، وهى تدور حول رجل يريد الذهاب إلى مكة من أجل أداء فريضة الحج، فطلب من أحد "الجمالين" أن يحضر له جملًا ليشتريه. ويقرر الجمال أن يخش الحاج المنتظر فيشترط عليه ألا يريه بائع الجمل. وعلى ذلك يطلب منه ثمنًا أكبر من الثمن الحقيقي، ويعطى البائع قدرًا يسيرًا جدًا من الثمن الذى تسلمه من المشتري، ويحتفظ بالفارق لنفسه. ثم يدخل الجمل (ممثلاً) بواسطة رجلين، وهما مغطيان بالملابس، وكأنهما على استعداد للرحيل إلى مكة فى الحال. ويصعد الحاج فوق الجمل ولكنه يجده سيئاً للغاية فيرفض أن يتسلمه، ويطالب باسترداد نقوده، ويقع الشغب عندما يظهر بائع الجمل مصادفة ويكتشف أن الجمل المختلف عليه، ليس هو الجمل الذى باعه للجمال ليسلمه إلى الحاج. وهكذا يتضح أخيراً أن الجمال لم يقتنع فقط بأن يخدع كلاً من البائع والمشتري فيما يخص الثمن، ولكنه احتفظ لنفسه أيضاً بالجمل الأصلي وأعطى الشارى جملاً رديئاً ...

وينتهى العرض المسرحى بهروب الجمال بعد أن ينال "علقة ساخنة".

ويقول بلزوني أن هذه المسرحية على بساطتها، قد أعجبت المتفرجين إعجاباً شديداً، وقد طربوا إليها، إذ أنها كانت تحضهم على أن يكونوا يقظين تماماً فى مواجهة تجار الجمال ... إلخ (١٦٥)

أما المسرحية الثانية فتمثل: أحد الرحالة الأوروبيين ، الذى يُستخدم هنا كمضحك أو (بلياتشو) لا يخلو من فظاظه، وقد ارتدى ملابس للفرجة، وفى أثناء تجواله ينتهى به المطاف إلى بيت "أعرابى" ورغم فقر الأعرابى فإنه يود أن يكون له مظهر أغنياء القوم. وعلى ذلك يصدر أوامره إلى زوجته لكى تذبح "عزة" فى التو والحال، وتتظاهر الزوجة هى الأخرى بإطاعة الأوامر ثم لا تلبث أن تعود قائلة: أن القطيع قد شرد بعيداً، وأنها لا تستطيع أن تأتى بواحدة قبل مضى وقت طويل .. إذ ذاك يأمرها الزوج بذبح أربعمائة من الدجاج، ولكن الدجاج أيضاً لم يكن يتيسر الإمساك به. وفى المرة الثالثة يأمرها الزوج بأن تذبح حماماً، ولكن الحمام قد ترك أعشاشه كلها. وفى النهاية يكون كل ما قدم للضيف هو لبن "رائب" وعيش ذرة. وهو فى الواقع جميع ما فى البيت من زاد، وبهذا تنتهى المسرحية. (١٦٦)

ونستطيع أن نعتبر أولى المسرحيتين التى شاهدهما بلزوني عام ١٨١٥ هى كوميدى انتقادية موضوعها مأخوذ من الواقع الحى المحيط بالممثلين والمتفرجين، وترضى جمهورها بالامتناع والنصح معاً، على عادة الفن الشعبى فى مصر. " وهى تحتوى شيئاً من التركيب الفنى يتمثل فى الظهور المفاجئ لصاحب الجمل، والاكتشاف المزدوج الذى يتعرض له للجمال، وهو اكتشاف يشير بدوره ، إلى شىء من العمق فى هذه الشخصية، فهى ليست مسطحة مثل شخصيتى البائع والشارى وإنما لابد لها من قدرة على التمثيل والتحايل حتى تستطيع أن تتعامل مع الرجلين كل بطريقة تجوز عليه. أما مسرحية السائح فإنها فصل مضحك وضح، أشخصه السائح الأوروبى الذى يتصور مؤلف المسرحية أنه

لابد وأن يكون عبيطاً، ثم الزوج المتفاخر الساذج - مع ذلك - والزوجة الواسعة الحيلة التى تصمم حركاتها وتخطط لها حتى تنتهى الحوادث إلى النهاية التى تريدها. " (١٦٧)

ويضيفه على الراعى إلى ملحوظاته التى كتبها عن فصل السائح الذى شاهدته بلزوني ملحوظة هامة حيث يقول:

"والذى يقارن هذا الفصل المضحك، بالفصول المضحكة التى أخذت مصر تعرفها منذ نهاية القرن الماضى وحتى عشرينات هذا القرن، يتبين بوضوح أن فصل السائح هذا نتاج محلى لا شك فيه." (١٦٨)

وفى عام (١٨١٧م) أراد الرحالة السويسرى "جون لويس بوركهارت" جمع الأمثال الشعبية المصرية، وعندما وصل إلى المثل (على بخت زفافى قصر الليل وثابت المغانى)، كتب ضمن الملاحظات التى تفسر ذلك المثل "وتسمى الليلة السابقة (ليلة الدخلة). وعندما كنت أحرر هذا كان الحى بكاملة مزداناً فى ظرف مشابه. وقد رأيت فى الحفل رجلين أحدهما تتكر فى زى عسكرى فرنسى والآخر تتكر فى زى امرأة فرنسية، وقد لعبوا حيلتهم فى جمع كبير من العرب أمام منزل العريس ، وتقمص عربى ثالث شخصية عسكرى تركى جبان يمارس الحب مع سيدة، وألقى مثل الفرنسيان الآخران بعض الطرائف باللهجة المحلية فجرت الضحك بين الجميع فاستمال قلب المرأة المخدوع بالجندى التركى الذى عمرت جيوبه بالذهب ولكن العسكرى الفرنسى أخذ يضرب التركى بقسوة وأجبره على أن يلبس قبعته بدلاً من العمامة." (١٦٩)

ومن الملاحظ أيضاً على الفقرة السابقة هو تهكم المحبط المصرى على الجنود الفرنسيين والأتراك، وأيضاً على المرأة الفرنسية، وذلك باعتبارهم يمثلون جنود الاحتلال الذين ذاقت مصر على أيديهم كثيراً من الاضطهاد والظلم ، والسخرية منهم على المستوى الفنى هو - فى حد ذاته - تنفيس شعبى عن كره داخلى يكنه المصريون لهم.

وبعد حوالى سبعة عشر عاماً، شاهد إدوارد ولیم لین فن المحبطين فى إحدى الحفلات التى أقامها محمد على باشا لمناسبة ختان واحد من أنجاله، وقد اشترك (المحبطين) فى الحفلة بمسرحية انتقادية، وصفها لین وصفاً دقيقاً.

وقد لاحظ المؤلف أنها أكثر نضجاً من الناحية الفنية بالنسبة لمروض المحبطين السابقة التى أشرنا إليها، ومن ثم قد وجدنا أنه من الأفضل أن نعرض هذه المسرحية كاملة كما رصدها لین ولكن بتصرف شكلى فقط حتى يسهل على القارئ الاستدلال على عناصر العرض المسرحى بها التى سوف نتعرض لها فيما بعد.

شخصيات المسرحية:

- الناظر.
- شيخ البلد.
- خادمه.
- كاتب قبضى اسمه حنا.
- الفلاح عوض.
- زوجته (رجل يمثل دور الزوجة).
- عازف مزامر - ويلعب أيضاً دور فلاح.
- طبالان - ويلعبان أيضاً دور فلاحين.
- راقصان - ويلعبان أيضاً دور فلاحين.

المشهد الأول :

(يبدأ العرض بتمهيد من الطبل والزممر والرقص)

(بعد قليل يدخل الناظر إلى حلبة التمثيل).

الناظر : (يسأل الفلاحين) كم يبلغ دين عوض بن رجب ؟

- الفلاحون : (بسطاء) أطلب من النصراني أن ينظر في سجله.
- (يظهر الكاتب النصراني متمنطقاً "دولية" كبيرة ومرتبياً ثياب قبطنية ومعمراً عمامة سوداء - يقترب منه شيخ البلد ويسأله).
- شيخ البلد : كم هو المبلغ المكتوب ضد عوض بن رجب ؟
- الكاتب : ألف قرش.
- شيخ البلد : وكم دفع حتى الآن ؟
- الكاتب : خمسة قروش.
- (يلتفت شيخ البلد إلى الفلاح قاتلاً).
- شيخ البلد : (مخاطباً عوض) لماذا لا تحضر المال يا رجل ؟
- عوض : لا أملك قرشاً منه.
- (يتعجب شيخ البلد)
- شيخ البلد : لا تملك قرشاً واحداً ؟.. اطرحوه أرضاً.
- (يطرحون عوض أرضاً ويضربونه بالكراياج).
- عوض : (متألماً - يصيح بالنناظر بصوت متهدج).
- وشرف ذيل الحصان يا بيه .. وشرف سروال زوجتك يا بيه ..
- وشرف عصبة زوجتك يا بيه ...
- (لا يلقون لاستجدائه بالا ويستمرون في ضربه ثم يزجون به في السجن).
- المشهد الثاني:
- المنظر : (السجن - زوجة عوض تذهب لزيارته).
- الزوجة : كيف حالك ؟

عوض : اعملى معروفاً وخذى كشكاً وبيضاً وشعيرية إلى منزل الكاتب
النصرانى واستدرى عطفه عله يطلق سراحى.

المشهد الثالث:

المنظر : (مكان يعبر عن المنطقة التى يقيم فيها المعلم حنا الكاتب)
(تدخل الزوجة تحمل فى يدها لفافة، تبحث هنا وهناك).

الزوجة : (تسأل أحد الرجال) أين هو المعلم حنا ؟

الرجل : (مشيراً إليها) يجلس هناك.

(الزوجة تذهب إلى حيث أشار الرجل).

الزوجة : (تخاطب حنا) يا معلم حنا أرجو أن تقبل منى هذه الهدية وتك
أسر زوجى.

(تقدم له اللفافة).

الكاتب : ومن هو زوجك؟

الزوجة : الفلاح المدين بألف قرش.

الكاتب : أحضرى عشرين أو ثلاثين قرشاً وانفعيها رشوة إلى شيخ البلد.
(تنصرف الزوجة حزينة).

المشهد الرابع:

المنظر : (مكان إقامة شيخ البلد، تقترب منه الزوجة وهى تحمل كيساً به
بعض النقود تقدمه إليها)

شيخ البلد : (مدهشاً يخاطب الزوجة) ما هذا ؟

الزوجة : خذها رشوة وفك قيد زوجى.

شيخ البلد : حسناً .. اذهبى إلى الناظر . (تنصرف الزوجة).

فى أحد الأماكن ، ترسم الزوجة جفونها بشيء من الكحل، وتخضب
يديها وقدميها بالحناء).

المشهد الخامس:

المنظر : (بيت الناظر - تدخل الزوجة وتلقى عليه التحية بابتسامة).

الزوجة : عمت مساء يا سيدى.

شيخ البلد : ماذا تريدن ؟

الزوجة : أنا زوجة عوض المدين بألف قرش.

شيخ البلد : وماذا تريدن ؟

الزوجة : زوجى فى السجن وأتوسل إليك لتطلق سراحه.

(وراحت توزع ابتسامتها بينما كانت تتحدث إلى الناظر حتى تظهر له

أنها لا تسأله هذه الخدمة دون أن تمنحه مقابلها مكافأة - وحصل

الناظر بالفعل على مكافأته وحصلت هى على حرية زوجها). (١٧٠)

وفى النهاية يختم لين وصفه للمسرحية بهذا التعليق المهم :

" وقد مثل هؤلاء هذه المسرحية أمام الباشا [محمد على] حتى يتنبه لمسلك

المسؤولين عن جمع الضرائب. " (١٧١)

ومن الملاحظ أن الرحالة الفرنسى (جيراردى نرفال)، قد وصف العرض السابق

وصفاً يكاد يتطابق حرفياً مع وصف لين له، وقد قال أيضاً أن هذا العرض قدم فى حفل

أقيم بمناسبة ختان أحد أبناء محمد على باشا. (١٧٢) فمن المحتمل أن يكون نرفال كان من

أحد ضيوف الحفل وشاهد العرض بمصاحبة لين، لكن هناك احتمالاً آخر لا يمكن إغفاله

وهو أن يكون نرفال ناقلاً عن لين هذه المسرحية، فقد نقل عنه فى كتابه "رحلة إلى

الشرق" كثير من المقتطفات، وقد أشار إلى ذلك المترجم فى هوامش الكتاب. (١٧٣)

إلا أن نرفال علق عن هذه المسرحية بقوله:

" نرى من ذلك أن الملهاة تهدف من وجهة نظر الشعب إلى توجيه الإنذارات إلى

الكبراء والحصول على التحسينات والاصلاحات.

ولقد كان هذا فى أغلب الأحوال هو معنى الفن التمثيلى وهدفه فى العصور الوسطى، وما

زال المصريون فى العصور الوسطى. " (١٧٤)

ويعتبر هذا اعتراف من نرفال أن هذه المسرحية تحمل قيمة فنية عالية وإن كانت

تتشابه مع مسرحيات القرون الوسطى فى فرنسا من حيث الدور والهدف الاجتماعى.

وعندما ننظر إلى مسرحية الفلاح عوض نظرة متفحصة نجد أنه لا بأس بها من

حيث التقدم الفنى، فهى تحتوى على شخصيات رئيسية وشخصيات مساعدة، وقد تم رسم

الشخصيات الرئيسية بمهارة ، فظهر الفلاح فقيراً، ضعيفاً، مغلوباً على أمره مقهوراً من

السلطة. ويظهر كل من الناظر وشيخ البلد ممثلين للسلطة الظالمة التى تحكم بجبروت. أما

الزوجة فقد جاءت ذكية وواسعة الحيلة إذ تخطط لإنقاذ زوجها، وبالفعل تنتهى أحداث

المسرحية إلى النهاية التى تريدها. أما شخصية حنا الكاتب فواضح أنه كان يلبس ملابس

خاصة بالدور الذى يلعبه، فهو يظهر بالعمة السوداء والملابس التقليدية للأقباط فى ذلك

الوقت ، ويضع فى حزامه محبرة كبيرة، وهذا يدل على الاهتمام أيضاً بملابس

الشخصيات واكسوارها. ثم هناك أدوار الفلاحين وبعض الأدوار الثانوية التى تخدم

أحداث المسرحية.

الأحداث :

تبدأ أحداث المسرحية بمقدمة موسيقية تحتوى على الرقص، بهدف التمهيد وشد

الانتباه للمرض الذى سوف يقدم بعد قليل.

ثم يبدأ العرض مباشرة من قمة الأحداث التي تشكل نقطة الهجوم فى المسرحية، أعلى سلطة فى البلد فى مواجهة فلاح فقير ضعيف مدين لهذه السلطة بمبلغ كبير لا يملك منه شيئاً، ومن ثم يعاقب بالجلد المبرح ثم يساق إلى السجن. ومن الطبيعى بعد ذلك أن تقوم زوجته بزيارته فى السجن، عندئذ يطلب منها عوض أن تذهب إلى الكاتب وترشوه بالبيض والكشك والشعرية لكى يعمل على اخراجه من السجن. وهنا تضع المسرحية المتفرج فى حالة من الترقب والتساؤل، هل سوف تنجح الزوجة بهذه الرشوة المتواضعة فى الافراج عن زوجها أم لا.

وتتدرج الزوجة صعوداً على سلم الرشوة حتى تصل إلى أعلى درجة فيه وهى درجة الناظر الذى لا يرضى إلا بأعلى رشوة تقدمها امرأة وهى شرفها، وهنا نصل إلى قمة المأساة فى هذه المسرحية التى جاءت صرخة مدوية تستجد بالبائسا - محمد على - من ظلم المسئولين عن جباية الضرائب، إلا أن وجود رجل يقوم بتمثيل دور الزوجة عمل على تخفيف تلك النهاية المأساوية فجاءت فى شكل كوميدي تناسب جو الاحتفال الذى قدمت فيه.

ويلحق "على الراعى" عن هذه المسرحية بأنها ناطقة بانتمائها إلى البيئة التى انتجتها. وهى فى تركيبها الفنى وطريقة صنع شخصياتها، لا تبين عن أثر فنى آخر غير المسرحية الظلية والأراجوزية، وكليهما من فنون مصر المحلية.

ويضرب "على الراعى" مثلاً من المسرحية، وهو مشهد طرح عوضين أرضاً واستغاثاته المضحكة بذيل حصان شيخ البلد، وبسرورال زوجته وبعصبة رأسها .. الخ، هذا المشهد يظهر فيه أثر المسرح الظلى ومسرح الأراجوز.

كما يظهر أيضاً فى الأغراض العارية التى تبين عنها بعض الشخصيات، والاستجابات المباشرة التى تقدمها الشخصيات الأخرى رداً على هذه الأغراض: الرشوة

تقدم بصراحة، وعرض الزوجة جسدها يتم بلا نضال ويقبل بلا حرج من جانب الناظر. ونتاج عروض الرشوة المالية والجسدية مباشرة وآلية معاً. والضحك من الفلاح عوض - المجنى عليه - وإظهاره بمظهر مغفل القرية هو أيضاً بعض من ضحك الأراجوز، الذى يتم أحياناً بفقدان الضمير فقداً تاماً.

ويختم "على الراعى" تعليقه بقوله : مع هذا التبسيط الظاهر ، وبفضله أيضاً تتطلق الشكوى الموجعة والسخرية الدفينة من الحكم والحكام من هذه المسرحية القصيرة كما ينطلق الصاروخ الموجه فمن وراء الضحك الظاهر نقول المسرحية، فى مصر تلك الايام لا يحصل المرء على حريته إلا إذا فقد كل شيء: ماله وشرفه معا ! (١٧٥)

فرقة : أولاد رابية

وهى من فرق المحبطين التى ظهرت فى عام ١٨٧٨م، وقد تحدث عنها يعقوب صنوع (١٧٦) فى صحيفته. وقد كانت فرقة جواله تقدم عروضها فى الشوارع والأفراح، وترتدى ملابس عربية (العقال والكوفية) وتمسك السيوف، وتقدم حكايات تمثيلية. من ذلك حكاية جماعة يخطفون العروس فى ليلة عرسها فتتشب بين هؤلاء الخاطفين المعتدين والعريس معركة كلامية أولاً، يتبادل فيها الطرفان السباب، ثم تتقلب إلى معركة تستخدم فيها السيوف وتنتهى بهزيمة هؤلاء المعتدين وإعادة العروس وإتمام الفرح.

وكذلك كانت هذه الفرقة تقدم عروضاً تدور حول موضوعات الساعة التى كانت تشغل أذهان الجمهور وقتئذ. وكان لهذه العروض هدف أخلاقى، هو انتصار الحق والفضيلة على الباطل والرنيلة. (١٧٧)

وقد حدثنا الشيخ "على مبارك" عن هذه الفرقة من خلال محاوره دارت بين الإنجليزى و برهان الدين فى إنجلترا، إذ يعرف الانجليزى برهان الدين بالمرشح الإنجليزى ويصف له تقدمه وتطوره، فيرد عليه "على مبارك" بقوله:

" لولا ما ذكرت من كمال انتظام التياترو وحسن احواله وأنه من مواضع التربية العمومية وتهذيب الأخلاق لخطر فى البال أن ما يحصل به من التقليد والتمثيل والألعاب المتنوعة من قبيل ما يكون فى بلادنا من ألعاب الطائفة المعرفة بأولاد رابية، وما يكون فيه من الألقان أيضاً من قبيل ما يكون عندنا من غناء المغنين والمغنيات. فأما أولاد رابية فإنهم يدخلون فى تقليد بعض أحوال حاضرة أو أمور ماضية، يأخذون فى تمثيلها وتصويرها وإبرازها فى معرض المحسوس المشاهد، سواء كانت أموراً اختراعية وهمية لا مستند لها سوى المخيلية أم كانت أموراً حقيقية حصلت فى الواقع .. وقد يكون لهذه التقليدات فى بعض الأحيان نفع فى هذه الجملة ، بأن يدخل فيها تقبيح واقعة سيئة حصلت فى الزمن الحاضر أو الغابر من بعض الناس ، فيبرزونها فى معرض التشنيع والتفطيع، مفرغة فى قوالب الهزل والسخرية فيضحك منها ما يراه. وقد يراها من كانت حصلت منه أو من هو على حال مثلاً، فيستكف أن يعرف بتلك الحالة المنكرة التى صارت مثلاً وأضحكة لأعلى الناس وأسافلهم، وتكره نفسه بالضرورة أن يكون معروض تقليد هؤلاء القوم وموضوع اضاحيكم، فكيف عن تلك الحالة القبيحة، ويرجع عن معاودتها، ويأخذ نفسه بالافلاح عنها. فهذه غاية ما يلتبس لهم من المزية والفائدة ... إلا أنه قليل نادر كالممدوم ما رأيته فى بعض الأحيان منهم، مبنى على الفحش والسخف والعيب، مما تأباه النفوس. " (١٧٨)

ووضح مما تقدم من نماذج مسرحية خاصة بعروض المحبطين، " أنه قد كان هناك طوال القرن التاسع عشر على الأقل دراما محلية تماماً، خالية من المؤثرات الأجنبية التى أخذت تتعامل على فن التمثيل فى مصر منذ بداية القرن التاسع عشر، وما لبثت أن أثرت تأثيراً بارزاً على حرفية هذا التمثيل، مما بدا واضحاً منذ قيام مسرح يعقوب صنوع حتى الآن. " (١٧٩)

هوامش الفصل الثانى

- (١) المقرئى ، مرجع سابق ، ج ١ ، ص ٩٥ .
- (٢) فاروق أحمد مصطفى ، مرجع سابق ، ص ٧٩ .
- (٣) انظر ، نفسه ، ص ٨٠ .
- (٤) انظر ، القلقشندى ، صبح الأعشى ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٣٨ ، ج ٣ ، من ص ٥١٣ - ٥٢٠ .
- (٥) فاروق أحمد مصطفى ، مرجع سابق ، ص ٨٤ .
- (٦) ابراهيم حلمى ، كسوة الكعبة المشرفة ، كتاب اليوم ، القاهرة ، العدد ٣٢٠ ، ص ١٣١ .
- (٧) نعم شقير ، تاريخ سيناء القديم والحديث وجغرافيتها ، الناشر د.بنايوتى ف. خريستوبولس ، أثينا ، ١٩٨٥ ، ص ٢٦٣ .
- (٨) إدوارد وليم لين ، مرجع سابق ، ص ٤٥٦ .
- (٩) المقرئى ، الذهب المسبوك فى فكر من حج من الخلفاء والملوك ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص ١١ .
- (١٠) انظر ، محمود رزق سليم ، عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمى والأدبى ، ج ١ ، ١٩٤٧ ، ص ١٥٩ .
- (١١) صفوت كمال ، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى ، وزارة الإعلام ، الكويت ، ١٩٧٣ ، ص ٢٠٨ .
- (١٢) أحمد تيمور باشا ، الأمثال العامية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ص ٤١٢ .
- (١٣) ابن بطوطة ، رحلة ابن بطوطة ، دار الكتاب اللبنانى ، القاهرة ، مكتبة المدرسة ، ص ٣٨ .
- (١٤) الخطيب الجوهري ، نزهة النفوس والأبدان ، ج ٣ ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ٣٤٦ .
- (١٥) المقرئى ، كتاب السلوك ، ج ٢ ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٨٥١ .
- (١٦) لطفى أحمد نصار ، وسائل الترفيه فى عصر سلاطين المماليك ، رسالة ماجستير ، آداب عين شمس ، ١٩٨٧ ، ص ٢٢١ .
- (١٧) انظر ، ابن اياس ، بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ج ٤ ، ص ٦١ .

- (١٨) المقرئى ، مصدر سابق ، ج ٤ ، ص ٨٣١ .
- (١٩) ابن إياس ، مصدر سابق ، ج ٤ ، ص ٢٨٨ .
- (٢٠) ابن إياس ، مصدر سابق ، ص ص ٤٠٩-٤١١
- (٢١) محمد قنديل البقلى ، الطرب فى العصر المملوكى ، المكتبة الثقافية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٦٢
- (٢٢) انظر ، إبراهيم حلمى ، مصدر سابق ، ص ١٥٦ ، ١٥٧
- (٢٣) انظر ، ابن إياس ، مصدر سابق ، ج ١ ، ق ٢ ، ص ١٩٢
- (٢٤) ابن إياس ، مصدر سابق ، ج ٤ ، ص ٢٥٥
- (٢٥) جبراردى نرفال ، رحلة إلى الشرق ، ترجمة د/كوثر عبد السلام ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ ، ج ١ ، ص ٢٢٢ .
- (٢٦) ادوارد وليم لين ، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم ، مرجع سابق ، ص ٤٩٧ ، ٤٩٨ .
- (٢٧) انظر ، عبد الرحمن عرنوس ، الارتجال وفن التمثيل ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، المعهد العالى للفنون المسرحية ، ١٩٩٠ ، ص ٢١٩ .
- (٢٨) ومهمة هؤلاء المبلغين هى تكرار بعض كلمات الخطيب على جبل عرفات .
- (٢٩) ادوارد وليم لين ، مرجع سابق ، ص ٤٩٨-٥٠١ .
- (٣٠) على باشا مبارك ، الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ج ٩ ، ص ص ٥٩ - ٦٠
- (٣١) انظر ، إبراهيم حلمى ، مرجع سابق ، ص ١٦١ .
- (٣٢) اللواء/ إبراهيم حلمى رفعت، مرآة الحرمين، دار المعرفة، بيروت، بدون تاريخ، ج ١، ص ٩
- (٣٣) راجع تمهيد المواكب الاحتفالية الشعبية العامة ، ص ٦٣ ، ٦٤ من هذه الدراسة.
- (٣٤) ناصر خسرو علوى، سفر نامه، ترجمة: يحيى الخشاب، الألف كتاب الثانى الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، ص ١٠٨ .
- (٣٥) من هذا نتبين البعثات التى كانت تند على مصر للتوسع فى معرفة المذهب الفاطمى.
- (٣٦) ناصر خسرو علوى ، مرجع سابق ص ص ١٠٩ - ١١٠
- (٣٧) نفسه ، ص ١١١
- (٣٨) يقصد ما يلبس فى بلاد المغرب ويسمى الحرام.

- (٣٩). لعله يقصد الديبقي وهو نوع من الأقمشة الحريرية المزركشة التي كانت تصنع في ديبقي، وهي قديمة بمصر وكانت واقعة على بحيرة المنزلة بالقرب من تنيس وموقعها اليوم تل ديبقي في الشمال الشرقي لقرية
- (٤٠) صان الحجر. انظر تعليقات جمال الدين أبو المحاسن، النجوم الزاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ج ٤ ص ٨١ .
- (٤١) والمظلة التي تحمل على رأس الخليفة عند ركوبه هي على هيئة خيمة على رأس عمود من الزان ملبسة بأنابيب الذهب ... ولها عندهم مكانة لعلوها رأس الخليفة وحاملها من أكبر الأمراء، وله عندهم التقدم والرفعة، لحمل ما يعلو رأس الخليفة. صبح الأعشى ج ٣ ص ٤٦٩، ٤٧٩ (طبعة دار الكتب الملكية).
- (٤٢) ناصر خسرو علوى، مرجع سابق، ص ص ١١١ - ١١٣.
- (٤٣) ابن إياس، بدائع الزهور، مصدر سابق، ج ٤، ص ص ٢٧٦ - ٢٧٧
- (٤٤) مرجع سابق Thevenot, Relation d'un voyage au Levant, p. 301
- (٤٥) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، ترجمة: زهير الشايب ج ١، مكتبة مدبولي.
- القاهرة، سنة ١٩٧٩، ص ١٤٥، ١٤٦ .
- a. Alexander Moret, La mise à movt du dieu en Egypte, Paris 1927
- (٢) عبد الغنى النبوى الشال، مرجع سابق، ص ٦٨ (نقلا عن موري)
- (٤٦) انظر، نفسه
- (٤٧) على الراعى، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٥ يناير سنة ١٩٨٠، ص ١٩.
- (٤٨) حسن عبد الوهاب رمضان، المكتبة الثقافية، عدد ٨، وزارة الثقافة والارشاد القومي . دار القلم، القاهرة، ص ١٦ .
- (٤٩) انظر، جمال الدين أبى المحاسن، النجوم الزاهرة، الجزء الثانى، المؤسسة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، ص ١٧ .
- (٥٠) حسن عبد الوهاب، مرجع سابق، ص ١٦ .
- (٥١) حسن عبد الوهاب، مرجع سابق، ص ص ١٧، ١٨ .
- (٥٢) نفسه، ص ص ٢٩، ٣٠ .
- (٥٣) مر عليها ابن بطوطة فى طريقه من مدينة فوة إلى مدينة المحلة الكبرى .

- (٥٤) محمد بن عبد الله الطنجي (ابن بطوطة)، رحلة ابن بطوطة، دار الكتب اللبناني لبنان، ص ص ٢٨، ٢٩
- (٥٥) محمد بن أحمد بن إياس الحنفى، ج ٤، مرجع سابق، ص ٣٩٧
- (٥٦) إدوارد وليم لين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، مرجع سابق، ص ٤٨٨، ٤٨٩
- (٥٧) حسن عبد الوهاب رمضان، مرجع سابق، ص ٣٢، ٣٣
- (٥٨) انظر، المرجع السابق، ص ص ٣٣-٣٤
- (٥٩) انظر، عبد الرحمن عرنوس، رسالة ماجستير بعنوان "الارتجال وفن التمثيل"، مرجع سابق، ١٩٩٠، ص ص ١٠٥-١٠٦
- (٦٠) كلوت بك، لمحة عامة إلى مصر، ج ٣، دار الموقف العربي، ص ٩٨
- (٦١) طربوش اسطواني الشكل، لونه بنى، وطوله (٤٠) سم، يضعه دراويش المولوية على رؤوسهم طيلة صغيرة يحملها العازف في يده اليسرى
- (٦٢) إدوارد وليم لين، مرجع سابق، ص ص ٤٦٧-٤٦٨
- (٦٣) أحمد شفيق باشا، مذكراتي في نصف قرن، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٣٥
- (٦٤) عبده عرفة علي، مرجع سابق، ص ص ٦٤، ٦٥.
- (٦٥) انظر، عرفة عبده علي، مرجع سابق ص ٨٢.
- (٦٦) نعمات أحمد فؤاد، النيل في الأدب الشعبي، مرجع سابق ص ص ١٢٩، ١٣٠.
- (٦٧) فايزة هيكل، أستاذ الآثار المصرية، جامعة القاهرة، حديث في البرنامج الإذاعي: (مصر التي لا نعرفها)، البرنامج العام، من إعداد المؤلف، عام ١٩٩٢، تسجيل صوتي
- (٦٨) عبد الرحمن الجبرتي، تاريخ الجبرتي، مطبعة الأنوار المحمدية، ج ٤، ص ١٧٢
- (٦٩) انظر، عبد الكريم برشيد، حدود الكتفن و الممكن في المسرح الاحتفالي، سلسلة الدراسات النقدية رقم ٣، دار الثقافة، (الدار البيضاء)، ص ص ٩٦، ١٣٣
- (٧٠) عرفة عبده علي، مرجع سابق، ص ٨٥
- (٧١) نفسه، ص ص ٨٥، ٨٦.
- (٧٢) المرجع السابق، ص ٨٦.
- (٧٣) رصد المؤلف موكب مولد السيدة عائشة وسار فيه منذ عام ١٩٩٠ وحتى عام ١٩٩٥، والتقط بعض الصور للموكب توجد في الملحق.
- (٧٤) راجع النقش الموجود على باب الضريح.

- (٧٥) انظر ، علي باشا مبارك ، الخطط ، مرجع سابق ، ج ٥ ، جوامع القاهرة ، ص ١٧ ، ١٠٥ .
- (٧٦) زيارة ميدانية للباحث ومشاهده المولد عام ١٩٩٢م .
- (٧٧) راجع حوار ، عبد الحميد أحمد شلبي ، مدير الإدارة الثقافية بالتربية والتعليم بمدينة المنزلة ، حديث في البرنامج الإذاعي : (مصر التي لا نعرفها) ، من إعداد المؤلف ، عام ١٩٩٢ ، تسجيل صوتي .
- (٧٨) عبد الرحمن عرنوس ، مرجع سابق ، ص ١١٠ .
- (٧٩) نفسه .
- (٨٠) "الطربة" يقصد بها المقبرة .
- (٨١) عبد الرحمن عرنوس ، مرجع سابق ، ص ١١١
- (٨٢) انظر ، Email Enquiries @ Guy – Fawkes . Com .
- (٨٣) علماء الحملة الفرنسية ، مرجع سابق ص ص ٨٢ ، ٨٣
- (٨٤) نفسه ، ص ٨٢
- (٨٥) انظر ، اللوحة رقم ١ في الملحق
- (٨٦) إدوارد وليم لين ، مرجع سابق ، ص ١٦٨ ، ١٦٩
- (٨٧) عبد الرحمن الجبرتي ، مصدر سابق ، ج ٤ ، ص ٢٨٠
- (٨٨) المرجع السابق ، ص ٢٨١
- (٨٩) وكان يعرف بسيدي إبراهيم المهدي الإنجليزي ، وقد ذكره الجبرتي في حديثه عن حوادث شهر ذى الحجة سنة ١٢٣٢ هـ عندما اصططحه معه لزيارة بيت القنصل بدرب البرابرة (انظر المصدر السابق ص ٤٠٣)
- (٩٠) انظر ، جون لويس بوركهارت ، العادات والتقاليد المصرية من الأمثال الشعبية في عهد محمد علي ، ترجمة : إبراهيم أحمد شعلان ، الألف كتاب الثاني ، عدد ٢٧٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، ص ١٢٣ - ١٢٤
- (٩١) انظر ، إدوارد وليم لين ، مرجع سابق ، ص ٦٩
- (٩٢) أ.ب كلوت بك ، لمحة عامة إلى مصر ، مرجع سابق ، ص ٤٠
- (٩٣) إدوارد وليم لين ، مرجع سابق ، ص ٥٢٣ ، ٥٢٤
- (٩٤) عادة ارتداء الصبي ملابس الفتاة كانت بغرض حماية من الحصد
- (٩٥) انظر ، أ.ب كلوت بك ، مرجع سابق ، ص ٤٠

- (٩٦) انظر ، إدوارد وليم لين ، مرجع سابق ، ص ٥٢٤
- (٩٧) انظر ' المقریزی، مرجع سابق، ج ١، ص ٤٣٣.
- (٩٨) ابن ایاس، بدائع الزهور، مرجع سابق، ج ١، القسم الأول ، ص ٢٢١.
- (٩٩) نفسه ، ص ٢٢٣.
- (١٠٠) القرآن الكريم، سورة الأعراف، آية (٢٠٤).
- (١٠١) على الراعى ، المسرح فى الوطن العربی، مرجع سابق، ص ٢٢.
- (١٠٢) عبد الرحمن الجبرتی، مرجع سابق، ج ١، ص ص ٣١، ٣٢.
- (١٠٣) جان دوفینیو، سوسیولوجیة المسرح، دراسة على الظلال الجمعیة، ترجمة: حافظ الجمالی، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٦، ج ١ ص ١٤٤.
- (١٠٤) انظر ' عبد الرحمن عرنوس، مرجع سابق، ص ١٠١.
- (١٠٥) تمارا الکساندروفنا بوتیتسینا، ألف علم وعام على المسرح العربی، ترجمة : توفیق المؤذن، دار الفارابی، بیروت، الطبعة الأولى، ١٩٨١، ص ٤٢.
- (١٠٦) المقریزی ، المواعظ والاعتبار، مصدر سابق، ص ٤٣١.
- (١٠٧) المصدر السابق ، ص ص ٤٣٠، ٤٣١
- (١٠٨) أی الحسن و الحسین
- (١٠٩) ستانلی لینبول، سیرة القاهرة، ترجمة: حسن إبراهيم حسن وآخرون، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ١٩٥٠، ص ٣٩.
- (١١٠) عبد الغنى النبوی الشال، عروسة المولد، مرجع سابق، ص ص ٥٤ ، ٥٥.
- (١١١) نفسه ، ص ٥٥.
- (١١٢) محمد عزیزة، الاسلام والمسرح، ترجمة : رفیق الصبان، المكتبة الثقافية ص ٤٥٥،
- الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠، ص ٤٨.
- (١١٣) المرجع السابق ، ص ص ٤٨ ، ٤٩.
- (١١٤) تمارا الکساندروفنا بوتیتسینا، ألف علم وعام على المسرح العربی، مرجع سابق، ص ص ٤٥، ٤٦.
- (١١٥) جیراردی نرفال، رحلة إلى الشرق، ج ٣، ترجمة کوثر عبد السلام البحیری، الهيئة المصرية العامة للتألیف والنشر، القاهرة ١٩٦٦، ص ٢٤٨.
- (١١٦) انظر إدوارد وليم لين، عادات المصريين المحدثین وتقالیدهم، مرجع سابق، ص ٥٢٦.
- (١١٧) جیراردی نرفال، مرجع سابق، ص ٢٤٨.

- (١١٨) إدوارد وليم لين، مرجع سابق، ٥٢٦.
- (١١٩) جيراردى نرفال، مرجع سابق ، ٢٤٩.
- (١٢٠) إدوارد وليم لين، مرجع سابق، ص ٥٢٦.
- (١٢١) القرآن الكريم، سورة الفلق، آية رقم (٤).
- (١٢٢) على الراعى ، فنون الكوميديا ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، العدد ٢٤٨ ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ص ٧١ ، ٧٢
- (١٢٣) انظر، علماء الحملة الفرنسية ، وصف مصر ، مرجع سابق ، ص ص ٢٧١ ، ٢٧٤
- (١٢٤) إدوارد وليم لين ، مرجع سابق ، ص ص ٣٩٣ ، ٣٩٤.
- (١٢٥) رسم أدوارد وليم لين صورة لهذه الثعابين أوردناها بملحق الصور (انظر، إدوارد وليم لين، مرجع سابق، ص ٣٩٥).
- (١٢٦) جيراردى نرفال ، مرجع سابق، ص ٢٥٦.
- (١٢٧) أ.ب. كلوت بك، مرجع سابق، ص ٩٥.
- (١٢٨) انظر ، إدوارد وليم لين ، مرجع سابق ، ص ٣٩٦.
- (١٢٩) أ.ب. كلوت بك، مرجع سابق، ص ٩٦.
- (١٣٠) عنوان الفقرة من وضع المؤلف.
- (١٣١) أضافها المؤلف من أجل عمل شكل خاص للصفحة
- (١٣٢) الحسن بن محمد لوزان القاسى، وصف افريقيا، ترجمة : د. محمد حجي، د. محمد الأخضر، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة، دار الغرب الاسلامى ، بيروت ١٩٨٣، ج ٢، ص ٢٠٨-٢٠٩
- (١٣٣) رحلة إلى مصر، ج ١، ترجمة: د. مصطفى ماهر، المطبعة العالمية، القاهرة، ١٩٧٥ ص ٣٣٤، ٣٣٥
- (١٣٤) الوصفان متطابقان جملة وتفصيلاً.
- (١٣٥) انظر كل من : جيراردى نرفال ، مرجع سابق ، ص ٢٥٨.
- (١٣٦) إدوارد لين ، مرجع سابق ، ص ص ٣٩٨ - ٣٩٩
- (١٣٧) لقاء مع : محمد على مرسى (٧١ عاماً)، من مواليد قرية البيروم، مركز فاقوس، محافظة الشرقية.
- (١٣٨) لقاء مع : حمدى على شرع (٦٥ عاماً) ، من مواليد العباسية، القاهرة.
- (١٣٩) على الراعى ، مرجع سابق ، ص ٧٥.

- (١٤٠) انظر ، أحمد شمس الدين الحجاجي، العرب وفن المسرح، دار العروبة بالكويت، ١٩٨٤، ص ٥٤ - ٥٦ .
- (١٤١) على الراعى ، فنون الكوميديا، مرجع سابق، ص ٣٢.
- (١٤٢) عادل العلمي، مرجع سابق، ص ٩٨
- (١٤٣) نجوى إبراهيم فؤاد عانوس، مسرح يعقوب صنوع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٤
- (١٤٤) عبد الحميد يونس، الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٦، ص ١٥٢ - ١٥٣
- (١٤٥) انظر، انتصار عبد الفتاح، "مسرح الآلات الشعبية"، بحوث ملتقى القاهرة العلمى لعروض المسرح العربى ، الدورة الأولى ١٩٩٤، وزارة الثقافة ، ص ص ٧٩-٨٠
- (١٤٦) انظر، ادوارد وليم لين، مرجع سابق، ص ٤١٠
- (١٤٧) انظر، نجوى إبراهيم فؤاد عانوس، مرجع سابق، ص ٥
- (١٤٨) عبد الحميد يونس، "الشاعر والرواية"، المجلة، العدد ٣٨، فبراير ١٩٦٠، ص ٢٣
- (١٤٩) انظر، عبد الحميد يونس، الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، مرجع سابق، ص ١٥٣
- (١٥٠) محمد كمال الدين، العرب والمسرح، كتاب الهلال، العدد ٢٩٣، دار الهلال، القاهرة، ص ١٥، ١٦
- (١٥١) انظر، يعقوب م. لنداو، دراسات فى المسرح والسينما عند العرب، ترجمة: أحمد المغازى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص ٤٠
- (١٥٢) كارستن نيبور، مرجع سابق، ص ٣٣٥
- (١٥٣) تمارا الكساندروكنا بوتيسيفا، مرجع سابق، ص ص ٧٣، ٧٤
- (١٥٤) انظر، عب انحميد يونس، الشاعر والرواية، مرجع سابق، ص ٢٥
- (١٥٥) ابن منظور، مرجع سابق، ص ٧٥٧.
- (١٥٦) وذلك عندما شاهد عرض "المحظلاتية" تأليف المؤلف، الذى مثل مصر رسمياً فى مهرجان القاهرة الدولى الثانى للمسرح التجريبي عام ١٩٩٢.
- (١٥٧) أنيس منصور، "مواقف"، جريدة الأهرام، عدد ١١/٢٥/١٩٩٢، الصفحة الأخيرة.
- (١٥٨) محمد قنديل البقل، مرجع سابق، ص ١٢٣.
- (١٥٩) انظر ، أنيس منصور مرجع سابق
- (١٦٠) انظر، ابن اياس ، مرجع سابق ، ج ٣، ص ٤٠١.

- (١٦١) محمد قنديل البقلى، مرجع سابق، ص ١٢٦.
- (١٦٢) انظر ، ادوارد وليم لين، مرجع سابق، ص ٣٩٩.
- (١٦٣) على الراعى ، المسرح فى الوطن العربى، مرجع سابق ، ص ٣١.
- (١٦٤) انظر، كارسطن نيبور، مرجع سابق، ص ص ٣٣١ ، ٣٣٢.
- (١٦٥) انظر، علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر ، مرجع سابق، ص ١٤٨.
- (١٦٦) انظر، يعقوب م. لنداو، مرجع سابق، ص ١٠٦.
- (١٦٧) انظر، المرجع السابق ، ص ١٠٦ ، ١٠٧.
- (١٦٨) على الراعى، المسرح فى الوطن العربى، مرجع سابق، ص ٣٧.
- (١٦٩) على الراعى، فنون الكوميديا، مرجع سابق، ص ٨٠.
- (١٧٠) جون لويس بوركهأرت، العادات والتقاليد المصرية من الامثال الشعبية، ترجمة: ابراهيم احمد شعلان، الالف كتاب الثانى ٧٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ١٢١.
- (١٧١) انظر، ادوارد وليم لين، مرجع سابق ، ص ص ٣٩٩ - ٤٠١.
- (١٧٢) انظر، جيراردى نرفال، مرجع سابق، ص ص ٢٥٨ ، ٢٥٩.
- (١٧٣) انظر، نفسه، هوامش ص ٢٣٨.
- (١٧٤) نفسه ، ص ٢٥٩.
- (١٧٥) انظر، على الراعى، المسرح فى الوطن العربى، مرجع سابق، ص ص ٣٨ ، ٣٩.
- (١٧٦) انظر ، يعقوب صنوع، رحلة ابنى نظارة زرقا الولى من مصر القاهرة إلى باريس الفاخرة، عدد ٢٥، ١٨٧٨م، ص ٩٨.
- (١٧٧) انظر، نجوى ابراهيم فؤاد عاتوس، مرجع سابق، ص ١٤.
- (١٧٨) على مبارك، علم الدين، مطبعة المحروسة بالاسكندرية ١٨٨٣م، ج٢، المسمارة السابعة والعشرون (التياترات)، ص ٤٠٣-٤٠٤.
- (١٧٩) على الراعى، فنون الكوميديا، مرجع سابق، ص ص ٧٩-٨٠.

الباب الثانى

البحث الميدانى والعروض التطبيقية

**الفصل الأول : عروض الحلقة الشعبية البشرية فى القرن العشرين
(بحث ميدانى)**

الفصل الثانى : عروض تطبيقية مستلهمة من السامر الشعبى .

الفصل الأول

**عروض الحلقة الشعبية البشرية في القرن العشرين
(بحث ميداني)**

عروض الحلقة الشعبية البشرية فى القرن العشرين

تمهيد :

تميز القرن العشرون بالكثير من التطور العلمى والتكنولوجى فى المجالات المختلفة، فظهرت صناعة السينما لتضيف إلى فنون المحاكاة فناً آخر أكثر بريقاً وجاذبية، كان من شأنه استقطاب جماهير المشاهدين فى القاهرة والإسكندرية وبعض عواصم المحافظات الكبرى التى دخلتها السينما.

ولم تكن السينما فى مصر منذ بدايتها تعتمد بالدرجة الأولى على الأعمال المصرية الخالصة، فالعكس هو الصحيح، كانت تعتمد بالدرجة الأولى على عرض الأفلام الأجنبية، ثم على الأفلام المصرية المتأثرة بدرجة كبيرة بالثقافة الغربية، وذلك يرجع إلى قيام صناعة السينما فى مصر على يد عدد كبير من المخرجين الأجانب مثل (توجو مزراحى، ماريو فولبى، فريز كرامب، الفيزى أور فانيلى، كيارينى، ابتكمان، كاستانوف، فاركاش، بوبا، ... إلخ) (١) ، الذين أخرجوا العديد من الأفلام المصرية منذ بداية صناعة السينما فى مصر وحتى بداية الأربعينات، وقد تتلمذ على أيديهم عدد كبير من المخرجين المصريين الذين حملوا صناعة السينما فى مصر على أكتافهم فيما بعد لسنوات طويلة.

وإذا كان ظهور السينما قد أثر بدرجة ما على جماهيرية الفرق المسرحية التى كانت فى أوج ازدهارها إبان العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، فإننا نستطيع أن نقول أن صناعة السينما قد قصت تماماً على مسرح الحارة فى القاهرة والإسكندرية وبعض عواصم المحافظات التى دخلتها.

ثم جاء التليفزيون عام ١٩٦٠ ليقترحم بيوت المشاهدين فى كل مكان وبذلك قضى على باقى عروض الشارع التى كانت منتشرة فى الساحات والميادين فى القاهرة والمدن الكبرى.

اللجوء إلى الدراسة الميدانى عن مسرح القرية :

لقد كان من الطبيعى انقراض عروض الحلقة الشعبية البشرية من المدينة، ولذلك لجأ المؤلف إلى التتقيب عن بقايا هذه العروض فى القرية المصرية، وكان ذلك فى محافظات الشرقية، والمنوفية، والبحيرة، ودمياط ، وبنى سويف، والمنيا، وأسيوط،

والفيوم (٢). حيث تلقى المؤلف ببعض الممثلين أبطال هذه العروض الذين تجاوزوا الثمانين عاماً، وكثير من المشاهدين الذين تجاوزوا الخامسة والستين عاماً. وجدير بالذكر أن مسرح القرية كان يطلق عليه عدة تسميات، مثل الطبل وشلاطة والأفصال ... إلخ، وسوف نتعرض لها تفصيلاً فيما بعد، ولكن أهمها وأكثرها انتشاراً كلمة السامر.

ولنبداً حديثنا بالجمهور، فبدون الجمهور لا يمكن أن يولد فن ويعيش .. وجمهور هذا المسرح كان كله من الفلاحين .. والمناسبة التي يلتقى فيها الجمهور فى معظمها الأفراح، وأحياناً الختان، وليس الزواج فى القرية كالزواج فى المدينة. فالزواج فى القرية مناسبة عامة يحتفل بها وللاحتفال بها مكانته الراسخة بين الاحتفالات المختلفة .. ويصحب الاحتفال بالزواج مظاهر مختلفة من العادات والتقاليد والألوان الفنية .. ومن بين هذه الألوان الفنية هذا السامر الذى كان يقام منذ أكثر من خمسين عاماً، حيث كان يتخلله رقص الغوازى وغناء الرجال وبعض ألعاب الأكروبات ثم تجئ الفصول .. ويدخل الممثلون فوق خشبه المسرح وهى نفسها أرض (الجرن) ليمثلوا روايتهم ... ويحدث شئ غريب لغلاف الهواء الذى يحيط بالسامر .. بعد أن كان الهواء يستقبل صيحات وطلقات نارية وضجيجاً خلال رقص الغوازى مصحوباً بتعليقات الرجال، تدريجياً ينسحب على المكان هدوء غريب .. ويولد الوهم فوق أرض السامر .. ويتحول الزمان والمكان إلى شئ مائع تحدده كلمات المسرحية، وتروح سيوف ملوك يتبارزون، تخبط فى الهواء .. وتروح صيحات نساء بانسات تصطك بأذان الجالسين.. ويظهر غول على وجهه قناع.. ثم يظهر وزير ويجئ بعد ذلك ملك... ومع الوقت يسرق الممثلون اهتمام الجمهور تماماً، ولا يتحرك فى الجمهور إلا من يشعل سيجارته بعد أن يلفها ويسكب جزء من دخانها لانشغاله بما يراه أمامه.

ولو نقلنا الضوء لحظة لممثلى هذا المسرح فسوف نجد أن معظمهم كان لا يحترف التمثيل كمهنة، منهم أنصاف محترفين يمتنون منها أخرى، ولكنهم يحفظون بالتواتر أدوارهم ويمكنهم أدائها إذا اتفق صاحب الفرع معهم على ذلك. أما المحترفون فى السامر هم فقط العازفون والراقصة (العالمية). التى كانت تمثل أيضاً مع فرقة التمثيل.

ولم يكن ممثل السامر ملتزماً بأن يقول كل ما يحفظه من كلام.. أنه كان ملزماً بأن يقول ما يدركه ذهنه ساعتها ، ولؤولف ما يريد تأليفه بعد ذلك.

ومسرحيات السامر ليس لها مؤلفون معروفين ، وإنما ويحفظها الممثلون بالتوارث .
أبسا عن جد.

وتتراوح لغة هذا المسرح بين العامية للمفرقة في عاميتها وبين الزجل الجميل، وبين العربية السامية للركيكة التي توحى بوجود بصمات لبعض متحذلقى الريف الذى يحلو لهم أحيانا أن يقولوا أشعارا تحت على الفضيلة ويلحقوها بهذه المسرحيات أو يلحقها الممثلون أنفسهم بالمكان المناسب..

فكان السامر عادة لا يبدأ إلا بحضور العمدة. وشيخ الخفر الذى كان يقوم بالعملية للتنظيمية داخل حلقة التى كان الجلوس فيها على أربع مستويات، المستوى الأول وهو خاص بالأطفال والعوام من الفلاحين حيث يجلسون على الأرض مباشرة، وأحيانا يفرشون قش الأرز، وخلفهم مباشرة يأتى المستوى الثانى وهو للعمدة وشيخ الخفر وشيخ البلد وأهل العروسين وضيوفهم حيث يجلسون على مقاعد أو أرائك خشبية. ويلى ذلك المستوى الثالث الذى يضم باقى فلاحين القرية الذين يشاهدون السامر وقوفا . أما المستوى الرابع والأخير فهو فوق أسطح المنازل المجاورة حيث تجلس نساء القرية.

ويتوسط دائرة السامر عمود خشبى طويل يثبت فى الأرض حيث يعلق عليه الفوانيس أو الكلويات وبعد أن يهدأ الجميع، كل فى مكانه يبدأ السامر، أولا بالغناء والرقص ثم المنازلة فى المواويل (الطبة أو الننتشة) ثم التمثيل ثم الرقص والغناء مرة ثانية ثم التمثيل وهكذا.... وفى أغلب الأحيان كان ينتهى السامر بإلقاء موعظة شعرا أو زجلا تعليقاً على الحكاية التى تم تمثيلها.

وكان يقدم فى الليلة الواحدة أكثر من فصل تمثيلى يتناول موضوعات مختلفة، اجتماعية ودينية ووطنية وسياسية... إلخ، يختلط فيها السرد بالتمثيل.

وتطول المسرحيات أو تقصر حسب موضوعها.. هناك مسرحيات لم يكن يستغرق عرضها أكثر من ساعة، وهناك مسرحيات تأخذ السامر معها ثلاث ساعات إلى دنيا عجيبه .. دنيا من الملوك الظالمين والفرسان المظلومين، والبنات العاشقات، والزوجات الخائنات، والأميرات المسحورات... إلخ.

ولا تكاد مسرحية تستغنى عن طبلية كبيرة، لينقوا عليها من أجل الحرب أو إعلان
بنهاية الحرب، أو بنهاية الفصل .

أما عن أبطال السامر، وموضوعات الحكايات التي كانت تقدم فيه، والإطار
التشكيلي الذي كان يخلفه (ديكور وملابس وإكسسوار)، فسوف يقدم المؤلف ذلك تفصيلا
من خلال عرضه للبحث الميداني في الجزء التالي.

سامر محافظة الشرقية

أولاً: في قرى مركز فاقوس

أبطال السامر

- (محمد أبو السيد بتاع الزاوية) (٣) كانت له شهرة كبيرة في معظم القرى
المحيطة بمركز فاقوس، فقد كان رئيساً لفرقة السامر في قرية الزاوية
الحمراء التابعة لمركز فاقوس، تلك القرية التي كانت تصدر السامر إلى
جميع القرى القريبة منها والبعيدة أيضاً. فعندما كان يحضر الفرح محمد
أبو السيد (بتاع الزاوية) يصبح للفرح فرحاً، والسهرة سهرة.
محمد أبو السيد - كان عمره ٨٢ عاماً في عام ١٩٧٩ - بدأ لعبة السامر منذ كان
في الخامسة عشرة من عمره، وكان يعمل في ذلك الوقت بالفلاحة ثم عمل بعد
ذلك ساعياً في الإصلاح الزراعي بمدينة فاقوس - ساعياً أثناء النهار وزقزوق
أثناء الليل - زقزوق بكل صفاته وقفشاته وسخريته.. فعند كل فرح يطلب منه
أحياءه، على الفور يقوم بجمع الفرقة التي كانت من (المشخصاتية) الذين كانوا
يعملون (سنيده)له، وكذلك فرقة الموسيقى والراقصة، وفي غالب الأحيان كانت
فرقة الموسيقى والراقصة من المحترفين، أما باقي أعضاء الفرقة فهم أنصاف
محترفين، أي لكل منهم عمل آخر إلى جانب هواية التشخيص.
وكان محمد أبو السيد يضع الدقيق على وجهه ويلبس ملابس المهرج التي تشمل
طرطورا يضعه على رأسه وأحياناً يلم فيه (النقوظ). ويمسك في يده (فرقلة) مثل
الكرباج. (٤)

أما عن طبيعة الأعمال التي كانت تقدمها فرقة محمد أبو السيد، فإنه يخبرنا أنها كانت أعمالاً مضحكة، تهدف أولاً وأخيراً إلى إشجاء (المعازيم)، الذين كانوا دائماً يدخلون معه في حوار (قافية).

وكانت الراقصة تلعب معهم أدوار : المرأة المتسلطة على زوجها، والعشيقة الخائنة، والحببية البريئة. (٥)

- (عوض الزاوي)، وهو من قرية للزاوية الحيراء أيضاً، أحد تلاميذ محمد أبو السيد، وقد كان يتميز بدخوله المفاجئ إلى حلقة السامر، حيث يندفع صائحاً مولولاً :

عوض : (صافحاً، مولولاً - مصفقاً على يديه في حسرة)

يا خرابي يا ولاد ... يا خرابي يا ولاد.

أعضاء الفرقة : ايه فيه ايه حصل .. الدار انخرجت ؟

عوض : ياريت .. ياريت.

أعضاء الفرقة : ألبيهام انسرجت ؟

عوض : ياريت .. ياريت

أعضاء الفرقة : ابوك مات ؟

عوض : ياريت .. ياريت

أعضاء الفرقة : أمك ماتت ؟

عوض : ياريت .. ياريت

أعضاء الفرقة : أمال ايه اللي جرى؟

عوض : معقبة البن ضاعت.

(يضحك الجميع)

وفي كل فرح كان ينتكر دخولا خاصا به يبدأ بالولولة والصياح وينتهي بموقف

كوميدي. (٦)

- (أبو الشعيشع)، من قرية الديدامون، أسس فرقة للسامر، استمرت تصل لسنوات طويلة حتى عام ١٩٦٠، وقد كانت لفرقة أبو (الشعيشع) شهرة واسعة في جميع

القرى التى تحيط بمركز فاقوس، ومازال كبار السن فى هذه القرى يذكرونها بكل إعجاب وحب. ولم يعرف أحد اسم الجد الاصلى مؤسس فرقة أبو (الشعشع) فقد جرى العرف بتسمية بطل الفرقة دائماً باسم أبو (الشعشع)، الذى كان دائماً يرث نواذر ابيه وجده، فيقدمها ويضيف إليها من عنده ما يناسب الاحداث الجارية فى ذلك الوقت.

وقد كان أبو (الشعشع) يتميز بارتداء ملابس المرأة، ولكن بشكل يفجر الكوميديا، حيث كان يلبس فستان امرأة فاقع اللون، واضما على وجهة برقاً يتكون من قاع علبة صفيح (علبة سلمون)، وعليه قصبة من (قولحة) كوز ذرة. فعندما كان يهز رأسه يحدث صوتا يضحك الجميع. وقد كان يمسك فى يده (الفرقلة) أيضاً، أو (رخوا) وهو مثل الكبراج وذلك من أجل توسيع دائرة الجالسين عن طريق احداث صوت فرقة فى الهواء بواسطة (الفرقلة).

ومن نواذر أبو (الشعشع) أنه كان فى أحد الأفراح يفرق (بالفرقلة) فى الهواء، مداعبا الراقصة أثناء توسيعه الدائرة صاتحا : (يا فرط الرمان)، عندئذ انهمر المطر من السماء بغزارة، وانفض السامر فى بدايته. وقد أصبحت هذه نادرة لأبو (الشعشع) فعندما كان يظهر فى حلقة السامر ويصيح: (يا فرط الرومان)، يضحك الجميع ويعترضون هازلين: (بلاش السيرة دى لحسن الدنيا ح تفرط علينا المطر). (٧)

وجدير بالذكر أن أبو (الشعشع) أحيانا كان يلبس أيضا ملابس المهرج واضعا الدقيق على وجهه وطرطورا على رأسه وممسكا فى يده (بالفرقلة). وقد كان يملك قدرة فائقة تجعله يسيطر على النظام داخل حلقة السامر، فعندما كان يسمع ضجيجا أثناء الإعداد لمشهد معين، على الفور يدخل وسط الحلقة ويثبت بصره فى اتجاه شىء ما غير مرئى ثم يحدث بغمه صوتا غريبا حاداً عالياً يجعل الجميع ينتبهون إليه ويصمتون فيواصل التمثيل.

كما أنه كان يشرك جميع الحاضرين معه فى الحدث المقدم، حتى النساء اللاتى يجلسن فوق أسطح المنازل المجاورة كان يدخل معهن فى حوار حتى لا ينفصلن عن السامر إلى أحاديث جانبية.

لقد كان أعضاء فرقة أبو (الشعشع) يملكون قدرة كبيرة جداً على امتصاص كل ما يحدث داخل حلقة السامر، حتى المشاجرات على الفور يمتصونها ويحولونها إلى موقف كوميدى يضحك الجميع. (٨)

(حنفى أبو سليمان) (٩) كان عمره ٧٦ عاماً فى عام ١٩٧٩ - من أبطال السامر، خرج من عباءة أبو (الشعشع) الجد، فهو من قرية الديدامون أيضاً، وكان يعمل بالفلاحة إلى جانب كونه رئيس فرقة سامر. وفرقته كانت تشبه كثيراً فرقة محمد أبو السيد من حيث (المشخصاتية) وفرقة الموسيقى والراقصة، إلا أنه كان لا يلبس ملابس المهرج مثلما كان يلبس محمد أبو السيد، ولكنه كان مشتهراً بالتكر فى ملابس المرأة و(ماكياج) المرأة، والشعر المستعار الذى كان يصنعه من أى شئ، المهم أنه يشبه شعر المرأة تماماً. وهو كان دائماً يمثل نموذج المرأة اللقيحة التى تتخيل نفسها جميلة، وتتصرف من هذا المنطلق.

(ما هي الحكاية التى اشتهرت بتمثيلها يا عم حنفى ؟

= حكاية الراجل اللى بيحب واحدة وطلب يتجوزها، وفى ليلة الدخلة أهمل العروسة غيروا له العروسة، بواحدة ثانية وحشة قوى، وهى أنا .. ويبدأ العريس فى مغازلة العروسة وهى حاطه الطرحة على وشها .. ويفضل يغازل فى العروسة لغاية ما يكشف وشها فينصدم بالحقيقة المرة.) (١٠)

وهذه القصة تذكرنا بمنتصف القرن الثانى عشر وبمسرحيات خيال الظل الفولكلورية التى كتبها محمد بن دانيال، وخاصة (بابة) طيف الخيال، التى تصف بطلاً اسمه (وصال) تزوج عن طريق الخاطبة واكتشف بعد الزفاف أن عروسه شديدة القبح. (١١)

وهذا يؤكد لنا توارث الموضوعات والحكايات التى كانت تقدم فى عروض الفرقة الشعبية.

• (عبد المقصود أطول رجل في العالم)

• (عرفة المفض أبو رقبة صفيح)

والاثنان كانا من فرقة أبو الشعيشع، وكل منهما كان يتميز بشيء يجعله مختلفاً عن الناس، عبد المقصود كان يتميز بطول القامة مع النحافة، وعرفة المفض كان يتميز بطول الرقبة مع قصر القامة. لقد كان كل منهما يستغل تميزه هذا في إثارة ضحك المتفرجين، وذلك عندما يتشابكان معا في حوار هزلي ضاحك يسخران فيه من بعضهما وسط تشجيع الحاضرين الذين كانوا منقسمين إلى فريقين، كل فريق يتحيز لأحدهما.

وجدير بالذكر أن (عرفة المفض أبو رقبة صفيح) هو الذي كان يلبس ملابس المهرج، واضعاً الدقيق على وجهه، ممسكاً (فرقلة) في يده، أي أنه أبو الشعيشع الجديد.

أما عبد المقصود فقد كان هو الذي يختم السامر بإلقاء قصيدة من الشعر أو الزجل من أجل إزجاء الحكم والمواعظ للمشاهدين تعليقاً على ما شاهدوه ممثلاً أمامهم من حكايات. (١٢)

(السيدة ، زوبة ، أم هاشم)

وهن من أشهر ثلاث راقصات كانت تمثل في السامر بجانب الرقص والغناء (١٣)

أشهر موضوعات سامر قرى مركز فاقوس

١- تقول (الست أم زينب) - كان عمرها ٨٠ عاماً في عام ١٩٧٩ - ان

أحلى الحكايات التي كانت تمجيبها حكاية الرجل الذي رزقه الله بكثير من

الأولاد والبنات، وقد احتار كيف ينفق عليهم من دخله البسيط، ومن ثم

فكر في التخلص منهم واحداً تلو الآخر. (١٤)

وهنا تتقمص (الست أم زينب) شخصية زقزوق وتمثل :

(أنا خلاص مش عنت قادر استحمل الست دى اللى متجوزانى .. كل يوم تخلف لى

عيل، لو قولت لها صباح الخير تحبل وتخلف عيل .. لو بصيت فى وشها تروح

جايبة عيل، حتى لو ضربتها برضه بتحبل وتخلف عيل، نقولوش أنا متجوز أرنبه

.. وفضلت على الحال ده لغاية ما حسيت أنى خلاص ح أتخنق، قولت لأبقى أنا

لازم أشوف صرفه فى العيال دول كلهم، يا أنا يا هما ... وابتكيت أسرب فى العيال واحد ورا التانى .. أعمل نفسى اتى بأصطاد وأرمى عيل فى الترة، أو أعمل نفسى مسافر وأرملى عيلين فى السنتوكروفت (الأتوبيس) المهم سربتهم كلهم(١٥) وهذا الجزء الذى مثلته أم زينب مأخوذ من مونودراما طويلة تحض على تنظيم النسل، كان يقدمها محمد أبو السيد (زقزوق) عام ١٩٥١.

٢- حكاية اعتراض موكب زفاف العروس.

زقزوق يضع هودج (شبريه) فوق حمار كأنه جمل يحمل هودج العروس، ويضع فتاة صغيرة من ضيوف الفرح داخل الهودج كأنها العروس ثم يسير موكب العروس دورة كاملة داخل حلقة السامر إلى أن يصلوا إلى إحدى القرى فيخرج عليهم رجال القرية بالمصى من أجل أن يجبروهم على النزول عندهم ضيوفاً، وتحدث معركة وهمة بين أهل العروس وبين أهل القرية التى يمر بها الموكب، وينتهى الشجار فى النهاية برضوخ موكب العروس والاستسلام لدعوة أهالى القرية لهم. (١٦)

وهذه الحكاية منقولة حرفياً مما كان يحدث فى الواقع، فعندما كان يمر موكب العروس على أى قرية من قرى محافظة الشرقية، وبالتحديد قرى مركز فاقوس، يخرج إلى الموكب أهالى القرية على بكرة أبيهم ويجبرون الموكب بالتوقف فى قريتهم والنزول فى ضيافتهم وإلا كانوا فى نظر القرى الأخرى أقل كرماً.

وهذا من علامات كرم أهالى محافظة الشرقية المبالغ فيه (١٧)

٣- حكاية فتاة تتزوج من رجل يكبرها كثيراً فى السن، ابنه يغازلها فتحديث مشكلة وتتطور حتى يصلوا إلى نهاية يحذرون من خلالها الرجال لكى لا يتزوجوا من فتيات فى مثل عمر أبائهم.

٤- حكاية العدة الذى يشتري فتاة من والدها فى صورة زواج رغم إرادتها، فتخونه مع أحد العاملين عنده :

٥- حكاية الصدة الذى يشتري ذمة رجل من أجل أن يطلق زوجته فيزوجها هو رغم أنفها.

وهذه الحكاية لها أصل فى الواقع، فهناك أحد الإقطاعيين قبل الثورة طلق رجل من زوجته قهرا من أجل أن يتزوجها هو رغم إرادتها. وقد حدثت هذه الواقعة فى إحدى قرى مركز فاقوس .

٦- حكاية رجل يترك بيته وأولاده من أجل الزواج بفتاة جميلة سينة السمعة، وبعد أن تنتهى أمواله تطرده الفتاة من بيتها .

٧- حكاية رجل يخون زوجته مع امرأة أخرى بينما زوجته تحاول ضبطه متلبسا. وتلجأ الزوجة إلى التتكر حتى لا يعرفها الزوج، وعندما يبدأ فى مغازلتها معتقدا أنها امرأة أخرى، تكشف تتكرها أمامه، يفاجأ الزوج ويفر هاربا. (١٨)

٨- حكاية الرجل الفقير الذى يحب فتاة بينما أبوها يرفض زواجه منها لفقره. (١٩)

٩- حكاية الخفير الذى تخدعه الراقصة وتعطيه (جوزه) بها (حشيش) فينسطل لكى يستطيع اللصوص السرقة من القرية بحرية، ثم يسرقون منه سلاحه. (٢٠)

ويجب أن نؤكد على أن المشاهد العاطفية فى سامر فاقوس كانت دائما تفجر الكوميديا لدى المشاهدين .

الراقصة : عشان تتجوزنى، إوصفنى وأنا أوصفك .

زقزوق : جورتك [جبهتك] ؟

الراقصة : جورتى هلال شعبان.

زقزوق : وأنى جورتى خط مطاوع أم عجرم (٢١).

الراقصة : بقى [فمى] خاتم سليمان.

زقزوق : وأنى بجى [فمى] بيج حمار.

وهكذا ... إلخ (٢٢)

والمشهد التمثيلي فى سامر فاقوس كان يسمى فصل، وهو ليس بمعنى ACT

ولكن بمعنى (مقلب) باللهجة العامية .

أو كان يسمى "نور" بمعنى : حكاية، دور الحرامية تكون بمعنى : حكاية

الحرامية. (٢٣)

أما عن فرقة الموسيقى فقد كانت فرقة المزمار البلدى هي الفرقة السائدة فى
سامر قرى مركز فاقوس. (٢٤)

الملابس والديكور

وهى ملابس بسيطة جدا تتناسب الشخصيات المقدمة، جبة وقطان لدور العمدة،
جلباب وبندقية خشب لدور الخفير، جلباب به عدة رقع ملونه وطرطور ودقيق على
الوجه لدور زقزوق ... وهكذا.

أما الديكور، فكان يكفى وضع كرسى فى مكان ما يمثل السرير، أو استخدام
الحصير لعمل ديكور يمثل غرفه ما. (٢٥)

وفى النهاية كان يقدم موال أو زجل أو شعر تعليقا على الحكاية التى تم تقديمها
من أجل إعطاء النصيحة والحكمة .

ثانيا : سامر قرى مركز منيا القمح

ويمتاز السامر فى مركز منيا القمح أنه كان لا يقدم فى الأفراح والمناسبات
السعيدة الخاصة فقط، ولكن كان يقدم فى الموالد أيضاً.

١- سامر الأفراح : (قرية ميت يزيد)

وكان يقدم فى ليلة الدخلة أو ليلة الحناء. ففى صباح ذلك اليوم يتم الإعلان فى
القرية أن عائلة فلان سوف تقيم سامراً الليلة من أجل فرح ابنهم .

وقد كان السامر يقدم فقط فى العائلات الفقيرة التى لا تستطيع جلب فرقة من
الموالم لإحياء الفرح .

فبعد صلاة العشاء، وبعد أن تتناول الفرقة طعام العشاء، ينصب السامر فى الجرن
بعد أن يفرشوا أرضه بقش الأرز .

ويبدأ السامر بعزف من المزمار البلدى ثم يلى ذلك فصول التمثيل التى يتخللها
العزف من آن لآخر .

وقد برع فى سامر قرية ميت يزيد كل من "الريس فرج" الذى كان يلبس ملابس
المهرج، و"الريس خفاجى" الذى كان يلبس ملابس المرأة .

أما عن الحكايات التي كانت تقدم في ذلك السامر، فيخبرنا عنها "عباس مندور" (٢٦) ، أنها كانت حكايات نابغة من البيئة الزراعية، مثلاً كانت تقدم روايات عن الدودة والقطن، وعن تأخر ميعاد الزراعة مما أثر على المحصول .

كما كانت تقدم (إسكتشات) كوميدية عن علاقة زوج متزوج بامرأة قبيحة (خفاجى) غنية تتعامل معه بدلال بينما هو لا يطيقها ويعيش معها على مضض . كما أن شخصية المسطول كانت لها وجود كبير في هذا السامر . وفي النهاية كان ينتهى السامر بحزف السلام الملكى . (٢٧)

٢- سامر الموالد (قرية الصنافين)

تأخذ الموالد في مصر طابعاً احتفالياً أكثر منه طابعاً دينياً ، فكثير من مريدى الموالد في قرى مصر يسترون وراء الدين من أجل تأكيد الاحتفالية الشعبية. والمولد في القرية يشارك فيه كافة طبقات الشعب حيث لا يوجد فيه فواصل بين الفئات الاجتماعية المختلفة، فالعمدة وشيخ الخفر والرجل العادى جميعهم ينتظرون المولد بترقب ليشاركوا في إحيائه.

وقرية الصنافين مثل باقى قرى مصر لها شيخ مشهور مدفون بها، ويقام له مولدا في كل عام ، اسمه مولد الشيخ علوان .

ويقول المخرج عبد الرحمن الشافعى - من مواليد قرية الصنافين - عن ذلك المولد أنه كان يستمر سبع ليال، الليلة الأولى تكون مقصورة على زفة المولد، والليلة السابعة (الليلة الكبيرة) تكون مقصورة على الإنشاد الدينى، وبين الليلة الأولى والسابعة تتعقد حلقة السامر، الذى كان يستمر خمس ليال متصلة، يقدم خلالها أبطال السامر بقيادة (الريس جودة) كثيرا من الفصول الهزيلة. وقد كان يطلق عليهم اسم (الخلايص)، وهم فى الأصل كانوا طبالين وزمارين من قرية الشلشلامون المجاورة ثم تحولوا إلى التمثيل على يد (الريس جودة)، يحملون معهم (خرجا) كبيرا يحتوى على (عدة) التشخيص، حيث يخرجون منه الملابس والكرايبج والطرايطير، وملابس المرأة التى كان يلبسها الرجال، وأيضاً الدقيق الذى كان يضعه (الريس جودة) على وجهه عندما كان يلعب دور المهرج .

يقولون : (ح نلعب خلايص الليلة) بمعنى (ح نخلص الليلة) أى (ح نفرسج الليلة) حيث يقدمون الكوميديا (الفارس).

ويؤكد عبد الرحمن الشافعى، على أن الألفاظ فى هذه الكوميديا كانت مباحة بشكل مطلق، فجة، تكسر العرف والتقاليد. ومعظم عروض الخلايص كانت تسخر من السلطة، بداية من شيخ الخفر و العمدة، وحتى أكبر سلطة فى البلد، وذلك بحضور كل من شيخ الخفر والعمدة اللذين كانا يضحكان من هذه السخرية .

ذلك بالإضافة إلى أنهم كانوا يقدمون تركيبة المقالب التى اشتهرت بها عروض السامر فى قرى مصر.

والسامر فى مولد الشيخ علوان كان يحضره جميع أهالى القرية باعتباره كان وسيلة الفرجة الوحيدة للعبة التشخيص، حتى النساء كان لهن مكان خاص يقفن فيه أو يجلسن حسب المتاح لهن. (٢٨)

سامر محافظة المنوفية (٢٩)

لقد كان مركزا سدود وغمرين بمحافظة المنوفية من أهم المراكز المهمة بالسامر الشعبى وخاصة فى فترة العشرينات ، فمنهما ظهر الكثير من الأبطال الذين ما زال أهالى مراكز المنوفية يتذكرونهم حتى الآن .

فمن مركز غمرين تألق كل من محمد السيد إبراهيم ، وزكريا إبراهيم الدمياطى ومن سدود تألق كل من عبد الحميد نصر ، ومحمد إبراهيم البقا .
وهم جميعا رحلوا عنا ورحل معهم سامرهم .

وكان لقائى مع (عم عبد العظيم مصطفى الشيخ)، وهو واحد من جمهور السامر الذين يتمتعون بذاكرة قوية جداً ، وقد كان يبلغ من العمر ٦٥ سنة عندما التقيت به فى مركز غمرين عام ١٩٧٩ .

يقول (عم عبد العظيم) : أن السامر فى المنوفية كان ينقسم إلى ثلاثة أنواع ، سامر ترفيهى ، وسامر دينى ، وسامر وطنى .
أولا : السامر الترفيهى :

وقد كان يقدم فى الأفراح ، وفى الختان ، وفى ولادة الأطفال الذكور ، وكان يتناول حكايات ترجع إلى الموروث الشعبى ، أو حكايات تنتقد الحياة السياسية التى

كانت موجودة في ذلك الوقت. (طه داغوش) من مركز منوف ، كان دائما يلعب دور السلطان الغوري ، واضعا تحت قدميه سبعة نساء يلهو معهن مقلدا السلطان الغوري ولكن بطريقة (كاريكاتورية) تفجر الضحكات عند جمهور المشاهدين. (عبد الحميد المعداوي) من مركز منوف أيضا ، كان دائما يشخص هارون (الرشيدى) ويتستر وراء هذه الشخصية لينقد ما يشاء من الشخصيات المعاصرة. (راغب بيه الملكى) مركز منوف ، كان يشخص السلطان (حسين كامل) وينتقد ظلمه واستغلاله للشعب. كما كان يشخص أيضا دور أبو زيد الهلالي سلامة، باعتباره كان فارسا وزعيما يتسم بالنبل والشهامة كما كان (راغب بيه الملكى) يشخص أيضا دورى الأمين والمأمون وذلك تحت اسمي العزيز والمعزوز .

ولنوادى أبى نواس دور كبير في سامر المنوفية ، فقد كان الكثير يشخصه ويشخص نوادره.

وفى هذا النوع من السامر الذي كان يقام من أجل التسلية والترفيه كان رؤساء الفرق يستعينون ببعض الفتيات اللاتي كان لهن دراية بالتشخيص ، أشهرهن (دولت وفاطمة حمامة) والاثنتان كانتا من مركز منوف.

ثانيا : السامر الدينى :

وقد كان يقدم دائما في المناسبات الدينية مثل (ليلة مولد النبى ، ليلة الإسراء والمعراج ، وليلة رأس السنة الهجرية ... إلخ).

وكان هذا النوع يعمل على شرح الإسلام عن طريق التمثيل ، ورئيس الفرقة هنا ليس ممثلا ولكنه كان (الشيخ على النقى) الذي كان دائما يحول الحكم والمواعظ إلى قصص وحكايات يقوم أعضاء الفرقة بتشخيصها .

ويقول (عم عبد العظيم) : إن هذا السامر الدينى كان يرجع دائما إلى القرآن فى كثير من الأحكام ، فمثلا عندما تشخص الفرقة حكاية معينة وتنتهى إلى نهاية لا تعجب الجمهور وتجعله يثور ويتدخل ويدلى بآرائه ... على الفور يتدخل الشيخ على النقى ويأتى بقرائن من القرآن والسنة تؤيد التشخيص الذى تم، ولكن فى النهاية يقدم الحل الذى استطاع صاحبه إقناع الجميع بأفضليته عن غيره لما يدعمه من آيات قرآنية أو أحاديث نبوية، ويقدم الحل مرتجلا من أعضاء الفرقة الذين تدربوا كثيرا على لعبة

الارتجال لما صادفوه من اعتراضات واقتراحات، وتدخل صريح من جمهور المشاهدين لتغيير نهاية ما . (٢٠)

ثالثا : السامر الوطني :

قد كان لحادثة دنشواى سنة ١٩٠٦ الأثر الكبير فى انتشار السامر الوطنى فى محافظة المنوفية، فبعد هذه الحادثة ازداد عدد فرق السامر، تقريبا كل قرية شخصت هذه الحادثة بفرقة خاصة بها. (٢١)

الديكور والإكسسوار فى سامر المنوفية :

كانت فرقة السامر تحرص دائما على عمل ديكور مجسم حتى يفتتح المتفرجين بالأحداث التى تعرض أمامهم، ففي حكاية دنشواى نصبت الفرق دينورا لأبراج الحمام مصنوعة من الأجولة المملوءة بالقش حتى يسهل حرقها أمام المتفرجين الذين يشتركون فى إطفاء الحريق بعد أن تدمم الفرق بأولنى المياه.

أما فى الحكاية الدينية التى كانت تحكى قصة سيدنا موسى عليه السلام - وفرعون مصر، كانت الفرقة تقوم بحفر ترعة صغيرة وسط دائرة السامر وتملاها بالماء حتى يتسنى لهم إظهار حادث غرق فرعون وجنوده بشكل طبيعى.

أما عن الإكسسوار الذى كان يستخدم، فقد كان هناك فى مسجد غمرين غرفة تابعة للمسجد يوجد بها الكثير من السيوف والخناجر وبعض الملابس التاريخية التى كانت تستخدم فى المسرحيات الدينية، وما زالت هذه الأشياء موجودة حتى الآن (عام ١٩٧٩) دون استخدام.

وعن التدريبات (البروفات) يقول (عم عبد العظيم) : إن التدريبات على تشخيص الحكايات كانت مهمة جدا، فقد كان أعضاء الفرقة يذهبون إلى المكان الذى سوف يعرضون فيه تشخيصهم قبل ميعاد العرض بيومين أو ثلاثة وينصبون الديكور ويبدأون فى التدريب على ما سوف يشخصونه أمام المتفرجين . (٢٢)

وكان يسبق عرض السامر دائما وخاصة فى الأفراح عرض لرقص الخيل والتخطيط بالعصى، وهذا العرض كان يتم فى مكان يسمى (البرجاس) وهو عبارة عن حلقة تشبه حلقة السامر ولكنها أوسع منها بكثير، يتقاتل بالعصى فيها لاعبان فى معركة وهمية إلى أن يستسلم أحدهما للآخر، عندئذ يصفاحه ويحتضنه وتنتهي المعركة .

وقد ظهر فى هذا (البرجاس) كل من : السيد محمد المسدى، وبدوى الحقاوى،
والاشنان من مركز غمرين . (٣٣) .

سامر محافظة البحيرة

لقد كان سامر محافظة البحيرة قريب الشبه من سامرى محافظتى الشرقية
والمنوفية، ولكنه كان يتميز عنهما بأنه كان يقام فى الموالد فقط، هذا ما أكدّه لنا
الكاتب : سعد الدين وهبة (٢٤) - من مواليد قرية فيشه بالبحيرة - الذى شاهد
السامر فى الثلاثينات، وذلك فى مولد (سيدى أبو قاسم)، (سيدى محمد الطوبى)،
(سيدى أبو الريش)، (أبو حصيرة).

والسبب فى عدم إقامة السامر فى أفراح قرى البحيرة - حسب قول سعد الدين
وهبة - هو فقر قرى الفلاحين فى ذلك الوقت، حتى أن المتيسر الحال منهم كان يكتفى
فقط بمعل زفاف لعفش للعروس.

وكان السامر يقام فى العراء (فى الجرن) أيضا ، ويطلق عليه اسم " الطبل " نسبة
إلى الطبول التى كانت تستخدم فيه .

• (نظليم) أشهر ممثل فى سامر البحيرة، كان يتميز بصغر حجمه مع قصر قامته،
خفيف الظل، مضحك.

كان يلعب أدوارا كثيرة، مثل دور العمدة، ودور شيخ الخفر، ودور الابن المشاغب،
ودور الحاكم التركى، حيث كان يسخر منه.

وكان أيضا يلعب دور المرأة، وعلى وجه الخصوص دور المرأة الحامل، فلم يكن
يوجد نساء يمثلن فى سامر محافظة البحيرة. (٣٥)

موضوعات سامر البحيرة :

أغلبها موضوعات سياسية مرتبطة بالبيئة الزراعية، مثل ظلم الفلاحين، وخاصة
حكاية الفلاح الذى باع قطنه ومازال عليه دين كبير للدائرة ، يتم القبض عليه بواسطة
العمدة وشيخ الخفر وإرساله إلى ناظر الدائرة من أجل إجباره بالقوة على سداد دينه.

وهذه الحكاية تذكرنا بحكاية (الفلاح عوض) التى قدمها (المحيطين) أمام محمد
على، وقد ذكرها الرحالة الانجليزى: ادوارد وليم لين عام ١٨٣٣، وقد تناولها المؤلف
بالتفصيل أثناء الحديث عن عروض (المحيطين). (٣٦)

وهذا يؤكد لنا أصالة موضوعات السامر الشعبي وتوارثها. كما كان يقدم فى السامر أيضا حكايات من ألف ليلة وليلة، وحكاية الشاطر حسن، وحكاية السفيرة عزيزة. وعن طبيعة العلاقة التى كانت بين أبطال السامر والجمهور، يؤكد سعد الدين وهبة، انها كانت علاقة حية وقوية، فقد كان يدخل (نظيم) مع الجمهور فى حوار و(قافية). (طلب مش شغال إلا لما تجيبوا رغيف عيش او كوز درة أو أى حاجة).

س : هل كانوا يشاهدون عروض الريحانى وعلى الكسار أو أى عروض مسرحية فى القاهرة ؟

ج : لقد كانوا منقطعين الصلة نهائياً عن القاهرة، فقد كان سامرهم متوارثا ونابعا من التجربة.

س : هل كانوا متأثرين بعروض الأراجوز ؟

ج : لا ، لأنهم كانوا أكثر شعبية من الأراجوز ، ويمكن لنا أن نقول إنهم متأثرون بموضوعات خيال الظل، وألف ليلة وليلة .

س : هل كانوا يشبهون الكوميديا ديلاى ؟

ج : لا .. فهم يقدمون شكلا ومضمونا آخر . (٣٧)

سامر محافظة دمياط

سامر قرية البراشية - مركز فارسكو:

كان يقام فى الأفراح وفى الختان عند أغنياء القرية. ومكان المرض هو (الجرن) حيث كان الجميع يجلسون فى عدة مستويات، على الأرض مباشرة نجد عوالم القرية والأطفال، ثم المستوى الثانى على المقاعد الخشبية التى يحتلها أهل المروسين وضيوفهم بالإضافة إلى العمدة وشيخ الخفر، ثم الذين يشاهدون السامر وقوفا، يلى ذلك النساء اللاتى كن يجلسن فوق أسطح المنازل التى تحيط بحلقة السامر. (٣٨)

ومن الملاحظ أن فرقة السامر فى مركز فارسكو كانت فقيرة فى استخدام الملابس والإكسسوار والديكور.

الخدام بطلا:

تعتبر شخصية الخادم الذى كان يسمى أحيانا بـ (زرزور) (٣٩) من أهم الشخصيات التى كان يتميز بها سامر دمياط، ومن علاقة الخادم بالسيد كانت تنفجر دائما الكوميديا. وكان الخادم يرتدى دائما قميصا وينطلونا و(صديرى ملون)، وطرطورا، ويضع الدقيق على وجهه.

ويقول حلمى إدريس على - ٧٢ سنة - الذى قضى المرحلة الإعدادية من تعليمه فى قرية البراشية بداية من عام ١٩٤٠، أن أهم النمر التى كانت تقدم فى سامر البراشية هي نمرة للسخرية من الطبقة الإقطاعية وتتحصر هذه السخرية فى اسم العائلة، حيث يبدأ السامر بدخول شخصية من أعيان الفلاحين (الإقطاعيين)، وعندما يسأله زرزور عن اسمه، يخبره أنه من أكبر عائلات البلد، انه فلان أبو (طاقية، شبت، شنب، زعبوط، ... إلخ)، أو أى اسم يفجر الكوميديا ويكون مادة لزرزور يعمل منها (قافية) تستمر عدة دقائق حيث يستمتع الجمهور بكونهم يسخرون من العائلات الإقطاعية ولو على المستوى الفنى.

وثانى نمرة مهمة كانت تقدم فى هذا السامر هي نمرة للسخرية من (الخواجة) الإنجليزية. حيث يحضرون رجلا يلبس ملابس الخواجة الإنجليزية ووضعا على رأسه قبعة إنجليزية، نافخا بطنه (كرشه)، يدخل فى حوار مع زرزور.

الخواجة : إنت عايز إيه يا خبيبي ؟

زرزور : عايز منك طلب صغير قد كده.

الخواجه : طلب ايه ده يا خبيبي.

زرزور : أصلي شايك كده منقوخ على الآخر

(يخرج دبوسا من جيبه)

نفسى بس أشكك شكه صغيرة بالدبوس ده عشان أفسيك شويه.

الخواجه : (خائفا هاربا) لا يا خبيبي مستحيل.

(يهرب الخواجه بينما زرزور يطارده شاهرا الدبوس فى يده)

• وتعد نمره خفير خصوصى(٤٠) من النمر التى كانت تلاقى نجاحا فى هذا

السامر، وفيها يطلب العمدة خفيرا خاصا لأحد أقاربه، فيحضر زرزور باعتباره

الخفير المستجد الذى يتم تدريبه لكى يكون مؤهلا للخدمة فى بيت العمدة .

وتكون الكوميديا نابعة من عملية التدريب نفسها.

شبح الخفر : (صالحا) صاى (بمعنى صف)

زرزور : (صالحا) صاى نمره صاى أو (فرشحة) بمعنى صفا، (ضميمة)

بمعنى انتباه .

وتتوالى أخطاء زرزور فى التعلم، وهنا تتولد الكوميديا .

• نمره المخبر الممتكر ، حيث يذهب المخبر متكررا إلى بيت فلاح متهرب من

التجنيد لكى يستدرجه ويقبض عليه ، الفلاح يشك فى كون زائره مخبرا ، يحاوره

لكى يتأكد.

الفلاح : حلوة قوى الجزمة اللى انت لابسها دى

(المخبر يلبس حذاء ميريا)

عدم المؤاخذه إنت جاييها منين ؟

المخبر : شاريها

الفلاح : شاريها منين ؟... من الحكومة ؟

المخبر : لأ شاريها من واحد

الفلاح : حلو قوى الباطو اللى إنت لابسه ده

(المخبر يرتدى بالطو ميريا)

عدم المواخذة إنت جايبه ملين ؟

المخير : واخذه هدية . (وهكذا يستمر الحوار بينهما)

- نمرة المشيق الذى يضبطه الخادم (زرزور) فوق سطح المنزل يقابل ابنة السيد يدعى المشيق أن الدجاجة طارت من سطح منزلهم إلى سطح منزل السيد. ويحدث بينهما حوار يسخر فيه زرزور من المشيق.

وجدير بالذكر أن الرجال فى سامر دمياط كانوا لا يلعبون أدوار النساء حيث كانت الراقصة تمثل معهم دور المرأة ، بل كانت أكثر من راقصة تقوم بالتمثيل فى هذا السامر . وبين كل نمرة وأخرى يتم تقديم فاصل من الرقص والغناء .

و كان الممثلون فى سامر دمياط جميعهم أنصاف محترفين أى لهم من أخرى يعملون بها فى النهار ، وهم ليسوا من فرقة الموسيقى ولكنهم يتعاونون معهم فى إحياء الأفراح .

ومن طرائف هذا السامر أن المؤثرات الصوتية كان يحدثها زرزور بصوته - بل انه قد تجاوز ذلك وجعل للمؤثر الصوتى منطوقا . فمثلا عندما يقوم (مشخص) ، فتح كالون باب القصر الكبير ، يقف عن مدخل حلقة السامر ممسكا فى يده مفتاحا وهما يحركه فى الهواء كأنه يفتح الباب ويصبح : (كاللن ومستكلن وكلاكن) على الفور ينفتح كالون الباب . (٤١)

ويضيف حلمى إدريس على ، الذى شاهد أيضا سامر مركز فاقوس بمحافظة الشرقية ، أن الفرق بين فرقة الموسيقى فى سامر دمياط وفرقة الموسيقى فى سامر الشرقية هو أن سامر دمياط كان يستخدم فرقة الموسيقى النحاسية ، أما سامر الشرقية فقد كان يستخدم فرقة الموسيقى الشعبية التى تحتوى على المزمار البلدى والطلبة إلخ . (٤٢)

سامر محافظة بنى سويف

سامر قرية مازورة - مركز سموسطا - بنى سويف

لقد كانت قرية مازورة من أشهر قرى مركز سموسطا وذلك لوجود فرقة للسامر الشعبي بها استمرت حتى عام ١٩٦٢، وقد أسس هذه الفرقة فنان موهوب اسمه : (محمود الخواجة) (٤٣) ، الذى كان يعمل بالبقالة فى النهار، وفى الليل يتحول إلى فنان يؤدي عدة أدوار فى حلقة السامر. (٤٤)

والسامر فى مركز سموسطا كان يسمى (شلاطة)، وهى كلمة عامية ليس لها معنى فى اللغة العربية الفصحى. (٤٥)

أبطال سامر مركز سموسطا :

• (محمود الخواجة)

اشتهر بتمثيل دور (الخواجة)، كان يلبس ملابس تشبه الملابس المدنية للرجل الإنجليزي ولكن من وجهة نظر شعبية نابعة من البيئة حيث يحل السروال الطويل محل (البنتلون) الإنجليزي، والصديرى البلدى محل الصديرى الإنجليزي، أما القبعة الإنجليزية فيحل محلها طبق مصنوع من سمف النخيل مخروم من وسطه على شكل (البرنيطة)، وممسكا فى يده (تيلة) من القماش على شكل السوط (الكرباج) (٤٦) أو (ملف) وهو عبارة عن (كوفية) معقودة عقدتين.

كما كان يلعب دور المرأة الحامل التى تعاني من آلام الوضع. ولا يخلو أى سامر (شلاطه) من دخوله (قافية) مع الجمهور تفجر الضحكات. (٤٦)

• (محمود أبو جمعة)

واشتهر بتمثيل دور عم عثمان (أبو شوال)، حيث كان يرتدى جوالاً كبيراً يفتحه من أعلى على مقاس خروج رأسه، ومن الجانبين لخروج ذراعيه، واضعاً على رأسه طرطوراً وعلى وجهة دقيقاً، وممسكاً فى يده أرجونا (قنو بلح) يضرب به الناس عندما يضحكون عليه أثناء دخوله حلقة السامر. (٤٨)

رقد كان لدخول (محمود أبو جمعة) إلى حلقة السامر أثر مبهج عند جمهور المشاهدين، حيث يكون ممتطياً حماراً بالمقلوب، ممسكاً بذيل الحمار في يده ويهش به على وجهه. (٤٩)

• (أم عوض)

أرملة في الخمسين من عمرها، بيضاء، طويلة، ضخمة الجسم، تتمتع بخفة ظل ودعابة تجعل الجميع يحبونها، ولذلك فهي ضيفة في كل فرح، وبطلة في كل سامر (شلاطة)، حيث كانت تتميز بلعب دور العسكري الإنجليزي، حيث كانت تأخذ بذيل جلبابها من الخلف وتشبكه بدبوس من الأمام فتصبح مثل سروال عسكري السواري، بينما تضع على رأسها (برنيطة) ليطال عريضة - كانت تخصص خبراء الزراعة الإيطاليين الذين جاءوا إلى بنى سويف في عهد عبد الناصر لإصلاح أرض الجبال - وتمسك في يدها شيئاً يشبه السوط، تضرب به الجميع مقلدة كلام العسكري الإنجليزي وهو يصيح ويسب بلهجة مصرية مكسرة بكلمات إنجليزية. ولا ينجو من ضربها أحد، حتى العمدة وشيخ الخفر ينالان منها بعض السب واللعان.

كما كانت تقدم فاصلاً مضحكاً مع محمود الخواجة وخاصة عندما كان يرتدى ملابس المرأة. ومن المفارقة بينهما تتفجر الضحكات. هي تلعب دور رجل ضخم الجسم، وهو يلعب دور امرأة صغيرة الجسم. (٥٠)

وجدير بالذكر أن سامر بنى سويف كان يخلو من الراقصات (الموالم)، فالذى كان يقوم فيه بالغناء هم الرجال فقط.

كما كان يخلل الغناء والتمثيل فواصل من التحطيط و(الأكروبات). (٥١)

موضوعات سامر (شلاطة) بنى سويف :

- علاقة الخواجة الأجنبية بابن البلد المصرى، ومدى سيطرة الخواجة الأجنبية على ابن البلد. فهو يضرب ويقتل ولا يحاكم.
- السخرية من الباشوات.
- نمره العشيق.

وقد أكد جمعة محمود الخواجة، أن والده قد أخذ هذه الموضوعات عن رجال سبقوه كانوا يقدمون السامر في قرى بنى سويف. (٥٢)

نمرة : عايز خدام

الخواجة عنده ابنة مدللة تطلب من أبيها خادم، يكلف الخواجة الخفير بالدراسة عن خادم لابنته.

الخواجة : (مخاطباً الخفير) عايز واخذ خدام للهامم الصغيرة.

الخفير : طب وأنا ح أدور على الخدام ده فين ؟

الخواجة : امشى فى الشارع وقول ياللى يعرف حارة الخدامين، يطلع لك واحد منهم هاته هنا يخدمنا.

(يدور الخفير داخل حلقة السامر صائحاً).

الخفير : (صائحاً) ياللى يعرف حارة الخدامين .. يا للى يعرف حارة الخدامين.

(يقابله الخادم عثمان "أبو شوال" - يرتدى جوالاً، ووضعا الدقيق

على وجهه وطرطورا على رأسه، وراكبا الحمار بالمقلوب،

وممسكات بذيل الحمار فى يده يهش به على وجهه)

عثمان : (مخاطباً الخفير) انت بتدور على مين؟

الخفير : بأدور على واحد خدام.

عثمان : ح يخدم مين؟

الخفير : ح يخدم بنت الخواجة.

عثمان : الخواجة مين ؟

الخفير : الخواجة يا أخى اللى الناس بتشتغل عنده.

عثمان : لا ياعم أنا مش جد دلح البنات.

الخفير : وهى البنات بتعوز حاجة، دى ح تخليك مبسوط، ح تأكلك وتشربك

وتبجى تمام التمام.

عثمان : طيب بكام فى الشهر ؟

الخفير : جولى انت عايز كام.

- عثمان : عايز جرش ونص فى الشهر.
- (الخفير يترك عثمان ويذهب إلى الخواجة)
- الخفير : (مخاطباً الخواجة) لجيت خدام وطالب جرش ونص فى الشهر.
- الخواجة : لأ قول له ح ياخذ ستين فضة بس
- (يذهب الخفير إلى عثمان).
- الخفير : (مخاطباً عثمان) الخواجة بيحول لك ح تاخذ ستين فضة بس.
- عثمان : يستحيل أشقتل غير بجرش ونص.
- (ملحوظة : قرش ونصف تساوى ستين فضة.)
- (ويستمر الخفير فى الذهاب والإياب بين عثمان والخواجة إلى أن يدرك عثمان فى النهاية أن قرش ونصف هى نفسها ستين فضة)
- عثمان : (مخاطباً الخفير) طب الخواجة ده لما أخش عليه ح أجول له ايه؟
- الخفير : جول له ليلتك سعيدة يا خواجة ومباركة.
- عثمان : (مندهشاً) ياه .. دول اكاتر جوى مش ح أجدر أجولهم على بعضيهم ..جولهم لى واحدة واحدة.
- (يسير الخفير وعثمان يسير بجواره مكرراً كلامه)
- الخفير : ليلتك.
- عثمان : (مكرراً) ليلتك.
- الخفير : سعيدة.
- عثمان : (مكرراً) سعيدة.
- الخفير : يا خواجة.
- عثمان : (مكرراً) يا خواجه.
- الخفير : وآخرهم مباركة.
- (عثمان يذهب إلى الخواجة ويقول له)
- عثمان : (مخاطباً الخواجة) وآخرهم مباركة.
- الخواجة : ايه ؟
- عثمان : هو جاللى وآخرهم مباركة.

(بهم عليه الخواجة لضربة بالتيلة (كالموط) فيهرب عائداً إلى
الخفير)

عثمان : (مخاطباً الخفير) انت موديني لواحد جام عليا عشان يضربني؟

الخفير : آه تلجأك عترت في الكلب.

عثمان : هم عندهم كلاب؟

الخفير : إيوه عندهم كلاب.

عثمان : وعامل كيف الكلب ده؟

الخفير : أحمراني وفي رجبته طوج أسود.

(عثمان يذهب مرة ثانية إلى الخواجة ويقترب منه بحذر متشككاً).

عثمان : (مخاطباً الخواجة بحذر) تا .. عَوْ ، تا .. عَوْ.

(الخواجة غاضباً يطارد عثمان لكي يضربه بالتيلة، عثمان يتفادى
الضربة فتسقط على الخفير) (٥٣)

نمرة : العشيق

(تلتقي الهاتم ابنة الخواجة - رجل يلعب الدور - مع عشيقها سرا،
يضبطهما عثمان الخادم، على الفور يتوارى العشيق خلف الهاتم
بينما مازال ممسكا بيده في خصرها وقد تشابكت أصابعه).

عثمان : (مخاطباً الهاتم) إيه اللي حاطاه في وسطك ده؟

الهاتم : ده حزام ..

عثمان : (متشككاً) حزام ليه ده يا ست .. ده بعشر صواب.

الهاتم : أصله حزام أجنبي .. بابا جاييهولي من أوروبا.

عثمان : يعني أنا أجدر ألبس الحزام ده؟

الهاتم : أيوه تقدر.

عثمان : طيب لبسيهولي كده.

الهاتم : طيب إندار (حتى لا يرى العشيق).

(عثمان يعطى الهاتم ظهره، يدخل العشيق خلفه ويحتضنه ويرفعه
إلى أعلى ثم يطرحه أرضاً.. عثمان يموت من أثر السقوط).

- الهاتم : (صالحه) مات؟
- العشيق : (يفحص عثمان يجده لا يتحرك) أيوه مات .
- الهاتم : لازم تتفنه بسرعة.
- العشيق : أدفنه ازاي؟ .. ما أعرفش.
- الهاتم : طب دور لنا على حانوتى.
- (العشيق يدور فى حلقة الملمر صالحاً)
- العشيق : ما حش فيكم يعرف حانوتى.
- (يظهر له أكثر من رجل يدعى أنه حانوتى)
- العشيق : (يخاطب رجل ١) تاخذ كام وتدفن عثمان الخدام؟
- رجل ١ : آخذ سبعين جرش.
- العشيق : لا سبعين جرش كثير.
- (العشيق يسأل للرجل ٢)
- العشيق : وانت تأخذ كام وتدفن عثمان الخدام؟
- رجل ٢ : آخذ خمسين جرش.
- العشيق : لا كثير برضه.
- عثمان : (يرفع رأسه ويصيح) طب ادونى انا ربيع جنبه بس وانا اروح التربة
- لوحدى وأدفن نفسى كمان. (ينتهى الفصل) (٥٤)

نمرة: المبعوع

وهذه النمرة ابتكرها محمود الخواجة من أجل جمع (النقوطة) لأعضاء فرقة الموسيقى الذين كانوا يمثلون معه بعض الأدوار المساعدة ، أما هو فقد كان يمثل بدون مقابل. (٥٥)

الخواجة : (آمرًا الخادم) نادى الست ... قول لها تعالى كلمى جوزك الخواجة فلان.

(تظهر الست "حاملًا" - رجل يلعب الدور - يقابلونها بالموسيقى والطبل والرقص، ترقص معهم فيلتيها المخاض أثناء الرقص).

الجميع : (يصيحون) مرات الخواجة ح تولد يا ولاد .

الخواجة : (صائحًا) نادوا اللدايه بسرعة.

(يظهر محمود الخواجة ممثلاً دور اللدايه ، يقوم بعملية الولادة ويمسك في يده دمية من القماش والقطن على هيئة طفل صغير، يضعها في غربال ويقضى لها)

الننى الننى

يا حلاوة على الننى

يا ما هل التالت

على وحم التالت

وجابولى التابت

والسمك البنسى

ويعد انتهاء الغناء تقوم للدايه (محمود الخواجة) بجمع نقوط المولود من

المتفرجين. (٥٦)

نمرة : الكرسي

وهي نمرة أساسية فى (شلاطة) بنى سويف ، يتم إضافتها دائما إلى أحد المشاهد

بمناسبة أو بدون مناسبة ، وهى كالتالى :

الخواجة : (صائحًا) ولد يا عثمان

عثمان : نعمين يا خواجة

الخواجة : هات الكرسي ده هنا

(يذهب عثمان ويحضر الكرسي و يضعه أمام الخواجة)

الخواجة : (معترضًا) لا لأ مش هنا .. قصدي فى الحنة دى

(الخواجة مشيرا إلى مكان آخر)
 (عثمان يضع الكرسي في المكان الذي أشار إليه الخواجة)
 الخواجة : (معترضا) لا لأش هناك ، قصدى فى الحنة دى
 (الخواجة مشيرا إلى مكان آخر)
 (عثمان يطيع أمر الخواجة فى نقل الكرسي)
 (و يستمر الحال هكذا حيث لا يستقر الكرسي فى مكان) (٥٧)

سامر: محافظة المنيا

مركز بنى مزار:

لقد اتخذ سامر قرى مركز بنى مزار أسلوبا خاصا به جملة ينفرد عن باقى عروض السامر التى كانت فى المحافظات الأخرى، ذلك لأنه جعل العرض المسرحى لعبة مسرحية، لعبة (الوحشة والمليحة) أو لعبة (البربرى) أو لعبة (الخواجة)، وهى جميعا أسماء مختلفة للعبة واحدة يشترك فيها الجمهور مع المشاهدين. (٥٨)

ولعبة (الوحشة والمليحة) كانت تقدم لمعايير الفرح فى قرى بنى مزار بمحافظة المنيا وذلك فى ليلة الحنة ، عقب تقديم رقصة " السحجة " وهى رقصة شائعة بمنطقة المنيا حيث يقف الشباب فى صفين متواجهين وتترك مساحة لحركة فتاة أو سيدة ترقص بالحصا ، ويتم مباراة غنائية موقعة على تصفيق الأكف وفق ترتيب مختلف طبقا للأداء الحركى والقولى ، ويحاول كل فريق جذب الراقصة ناحيته بالتجويد فى الأداء. (٥٩)

• لعبة (الوحشة والمليحة):

شخص اللعبة:

- ١- الخواجة : وهو الممثل الأول ومخرج اللعبة وبطل الفرقة. ليس له علاقة بشخصية الخواجة المعروفة لدى الجميع . يلبس جلبابا.
- ٢- الوحشة : رجل متكرر فى ثياب امرأة، ميمية حذاء، وهى الزوجة القديمة للخواجة.
- ٣- المليحة : رجل متكرر فى ثياب فاخرة لامرأة ، جميلة .

٤- كلب الخواجة : رجل يتنكر فى ملابس كلب .

٥- جمل الخواجة : مكون من رجلين ، يرتدى أحدهما ما يشبه رأس جمل وآخر سنام جمل.

٦- طفلان : يمثلان عيال الوحشة .

٧- ثلاث خفر : وهم الذين يقبضون على الناس. (١٠)

ويؤكد جلال عابدين محمد - من مواليد بنى مزار - أن جميع أعضاء فرقة لعبة (الوحشة والمليحة) كانوا هواة، ولا يتم الاتفاق معهم على أجر مسبقاً، كما كانوا جميعاً من الرجال.

أين ومتى تقام اللعبة ؟

كانت تقام لعبة (الوحشة والمليحة) فى الجرن الذى يسمى فى مركز بنى مزار بـ (الهيأ)، وهى المكان الذى يتم فيه درّاس القمح وذلك بعد موسم الحصاد وحتى يتوفر المال اللازم لإقامة الأفراح.

اللعبة :

عقب الانتهاء من السحجة يتخلق الحضور فى حلقة كبيرة بها فتحات لدخول وخروج أعضاء اللعبة.

يدخل (الخواجة) مرتدياً جلباباً، وممسكاً فى يده (فرقلة)، وهى سوط من قماش معقود أكثر من عقدة .

من مكان آخر يدخل الجمال بصحبة جمل مكون من رجلين، الخواجة يريد ركوب الجمل ولكن الجمال يرفض لأن الجمل جائع ومطلوب له عليقة .. الخواجة يأمر الخفر بالقبض على بعض الحاضرين من أجل دفع ثمن المليقة، ويهددهم بالفرقلة ، وتصاحب حركاته إيقاعات الطبول.

الخواجة يركب الجمل ويدور به داخل حلقة السامر فيقابل (المليحة) وهى امرأة جميلة - هى فى واقع الأمر شاب متنكر - تمشى بدلال بينما تطاردها مغازلات الجمهور، ويحاول الخواجة لفت نظرها وطلب يدها .. وتبدى الموافقة بعد تمنع، ويشارك الحضور فى إقامة عرس الخواجة وذلك بالغناء والرقص ودفع النقود. وتحضر زوجة الخواجة

القديمة الدمية الحديداء (الوحشة) - رجل يؤدي دورها - وتحاول إفساد الفرح ويتم إبعادها بمساعدة الجمهور إلى خارج الحلقة.

ويقوم الخواجة بترقيص الجمل ثم يحمل (المليحة) ويضعها فوقه حيث يتم زفافها. بعد قليل تبدو على المليحة أعراض الحمل ، ويجرى الإعداد لاستقبال المولود، أحدهم يسرع لإحضار الماء الساخن ، والآخر يذهب لإحضار (الداية)، فجأة تحضر (الوحشة) مرة ثانية لتعكير الجو .. فيتم طردها شر طردة .. ويطاردها الخواجة بالفرقة، ويحاول فريق اللعبة استدراج أى غريب لا يعرف تفاصيل اللعبة ليقوم بمساعدة المليحة على الوضع حيث تم إخفاء قربة ماء بين رجليها ويتم إغراق (العشيم) بالماء .

ويتم عمل سبوع للمولود الجديد، وتبدأ مطاردة من كلب الخواجة للقبض على الميسورين من (المعازيم) وإجبارهم على دفع النقوط وإلا يتم ضربهم بالفرقة ومطاردتهم والسخرية منهم .

ويتم الإعلان عن خطف المليحة من بعض الرجال، ثم يطلبون من الجمهور المساهمة فى دفع (حلاتها) لكى يفدونها. (٦١)
وجدير بالذكر أن لعبة (الوحشة والمليحة) كانت تقدم بلا ديكور، فقط تستخدم فيها الملابس.

أما عن التدريبات (البروفات) فلم تكن موجودة، ولكن كان هناك توزيع أدوار يتفق عليها مسبقاً. (٦٢)

سامر: محافظة أسيوط

لقد أعطت الظروف محافظة أسيوط نصيباً أكبر من الدراسة الميدانية وإن كان غير متممداً، ذلك لأن المؤلف أقام فى مدينة أسيوط عاملاً دراسياً كاملاً عام ١٩٧٥، زار خلاله عدة مراكز وقرى تابعة لمحافظة أسيوط وشاهد أكثر من احتفال بها، سواء كان فرحاً أو مولداً، وذلك فى أبو تيج، وساحل سليم، والبدارى، وأبنوب ومنقباد.

وقد لاحظ المؤلف أن الاحتفالات فى محافظة أسيوط كانت قاصرة على التحطيب ثم (الطبة أو الننتشة) وهى المنازلة فى المواويل، وبعد ذلك يحى دور شاعر الربابة الذى يحى الليلة برواية سيرة عنتر بن شداد، أو سيرة أبو زيد الهلالي سلامة.

وقد كان (للشاعر أبو ربابة) أو الراوى تأثير كبير على سهرات قرى أسيوط، فقد كان يروى حكاياته بأداء تمثيلى يقترب من (المونودراما) فيلهب حماس المتفرجين ويجعلهم يتعاطفون مع شخوص السيرة التى يروونها.

إن أداء شاعر الربابة يختلف عن (المونودراما) فقط فى أنه كان يقتصد فى حركاته الجسمانية ويكتفى بتعبيرات الوجه والتلون فى الأداء الصوتى، واستخدام الربابة فى نشر المقاطع التى لا يستطيع تشخيصها ولتى تحتاج إلى السرد. (٦٣)

ولم يشاهد المؤلف أى عروض تمثيلية للسامر الشعبى فى قرى محافظة أسيوط فى تلك الفترة.

وفى عام ١٩٧٩ سافر المؤلف إلى محافظة أسيوط متعمدا الدراسة عن عروض السامر الشعبى التمثيلية، وهناك التقى مع كثير من الفنانين الشعبيين وكذلك المتفرجين، ويؤكد لنا عدم وجود فرقة للتشخيص فى محافظة أسيوط كل من (عم مختار حسن - ٦٥ سنة فى عام ١٩٧٩) وهو فنان شعبى "شاعر ربابة" من مركز صدفا التابع لمحافظة أسيوط، وكذلك (عبد الجابر محمد - ٥٤ سنة فى عام ١٩٧٩) مدير قصر ثقافة أسيوط وهو من مركز الغنايم، وكذلك (على مصباح - ٧٠ سنة فى عام ١٩٧٩) وهو فنان شعبى "عازف ربابة" من قرية ساحل سليم. (٦٤)

سامر محافظة الفيوم

تتميز محافظة الفيوم بموقع جغرافى فريد يجعلها تختلف عن باقى محافظات مصر، فمن الممكن أن نعتبرها واحة خضراء محاطة بالصحراء من جميع الجهات، وأيضا يمكن أن نعتبرها شبه جزيرة حيث تحتضنها بحيرة قارون. إذن هى محافظة معزولة بموقعها الجغرافى عن باقى المحافظات الأخرى. ويعلق عن ذلك التميز، الكاتب والباحث فى التراث الشعبى (شوقى عبد الحكيم)، وهو من مواليد الفيوم، حيث يقول : إن الموروثات القديمة والممارسات والتراث الشعبى عموماً مازال نشطا فى الفيوم، وموغلا فى القدم، ولا يختلط بمجتمعات أخرى. ذلك بالإضافة إلى احتواء الفيوم على عديد من الأنماط البيئية، ففيها نجد الفلاحين، ومزارعى حدائق الفاكهة، وهما من السيليين والعجميين والكليبيين. وأيضا نجد مجتمع الصيادين الذين يعيشون على ضفاف بحيرة قارون . كما

أن فيها أيضا بدو شمال أفريقيا الذين تداخلوا مع عائلات الفيووم فى مصاهرة ونسب وهذا الإخصاب البيئى الغنى أدى إلى إخصاب تراثى غنى. (٦٥)

" لقد كان حى الشيخ سالم بالفيووم خاصا بإقامة فرق السامر الشعبى والعازفين والراقصات الذين كانوا يدعون إلى إحياء أفراح الفيووم نظير أجر يختلف من فرح إلى آخر حسب المستوى المادى لأصحاب الفرح، وحسب ما تقدمه الفرقة من فقرات. ومن أشهر الفرق التى قطنت هذا الحى، فرقة زنوبة، وفرقة عيوشه، وفرقة شامية. وهى فرق كانت تقدم الغناء والرقص إلى جانب التمثيل. " (٦٦)

وكان السامر فى الفيووم لا يقام فى (الجرن) فقط، ولكنه كان يقام أيضا فى الحارة أمام منزل أصحاب الفرح. (٦٧)

هذا ما أكتنه بعثه جريدة الأهرام التى ذهبت إلى الفيووم عام ١٩٦٣ لرصد مسرح الفلاحين هناك، وقد قام بهذا الرصد كل من الكاتب الصحفى : أحمد بهجت، والكاتب والباحث فى التراث الشعبى : شوقى عبد الحكيم، اللذين جمعا أكثر من نص مسرحى شعبى كان يقدم فى سامر الفيووم، وقد نشرت بعض هذه النصوص فى ملحق الجمعة للأهرام على مدار أربعة أسابيع متتالية. وسوف نتناول دراسة هذه النصوص فى الجزء التالى.

ويجدر بنا أن نذكر أن عروض سامر الفيووم كان يطلق عليها كلمة (الأفصال) وهى جمع كلمة فصل بمعنى (مقلب) وليس Act. (٦٨)

ولا تكاد مسرحية فى سامر الفيووم تخلو من امرأة .. ومعظم نساء المسرحيات هن حواء بكل شروها فى الموروث الشعبى .. وكيد النساء موضوع شائع فى هذا المسرح وكيدهن العظيم هو مادة الدراما .. وتكاد الحية التى طردت آدم من الجنة تختبئ وراء النساء اللاتى تلبس أدوارهن الغوازى .. ورغم الخط المأساوى المخرق فى النبيل والذى يصيب المسرحية بحزن عميق وغائر .. تنتهى معظم المسرحيات بالفرح وعودة الحق بعد غيابه وانقشاع الظلم.

إن الأجزاء المضحكة فى هذه المسرحيات توزع على الممثلين أحيانا .. كل ممثل يأخذ جزءاً ويزيد عليه من عنده ليضحك الناس. وإن كان هذا لا ينفى أن هناك ممثلاً يتخصص فى المسرحية فى مهمة إضحاك الناس .. وهذا الممثل دائماً يعمل خادماً ويسمى

(فرفور). ويرتدى فرفور زياً متواضعاً يراعى فيه أن يكون ممزقاً لحد ما ، وولاعاً طرطوراً فوق رأسه .. أما الملك فيلبس ملكاً .. أى أنه يلبس تاجاً ووراءه سيف يحمل السيف ويلبس بدلة بالقصب. وترتدى النساء أردية ملونة أو سوداء حسب دورهن فى المسرحية. والرداء الذى تظهر به امرأة لا تغيره فى كل مشهد لأن الترف شئ لا يعرفه هذا المسرح. (٦٩)

فصل : القائد الأعمى

أبطال الفصل :

أحمد شريف : القائد منصور

محروس زكى : ملك العرب

محمود صوفى : القائد حسان

نزهة احمد زكى: الزوجة الخائنة

ملخص الأحداث :

تبدأ مسرحية القائد الأعمى بخطاب مرسل إلى ملك العرب من أجل أن يسلم لاجئ سياسى عنده يسمى "الأمير حسان" الذى هرب من المتآمرين على بلاده، ويرفض ملك العرب الخضوع لتهديد الخطاب ويقرر إرسال القائد منصور لقتال المتآمرين وإعادة البلاد لحاكمها العادل "الأمير حسان". ويسافر الأمير حسان مع القائد منصور ... وبمجرد أن يعطى القائد منصور ظهره لزوجته حتى يتحرك داخلها حينئذ نحو عشيقها القديم مع أحد وزراء الملك .. وتقرر أن تزيج زوجها من الطريق ليخلو لها الجو .. ويرسل الزوج رسالتين بعد انتصاره فى الحرب، رسالة لزوجته ، ورسالة للملك، وتمسك الزوجة الخائنة بفرصتها وتسقى الرسول مخدراً قوياً وتضع داخل رسالة الملك رسالة تكتبها كأنها موجهة إليها ، وتحدث فيها عن مؤامرة لقتل الملك بعد العودة .. ويجن الملك بعد اكتشافه - بالخديعة - خيانة قائده منصور ... ويرسل فى طلب الزوجة فتؤكد له مخاوفه وتعترف له بأن زوجها قد اتفق معها على قتل الملك واعتلاء العرش ومنحها تاج الملكة. (٧٠)

ويجئ القائد منصور فيواجهه الملك بالخطاب فينكر خطه .. ويواجهه بالزوجة:

" القائد منصور : (موجهاً حديثه إلى زوجته أم كوثر)

جلالة الملك زبي وزيك ... أنا جاى لك دلوقت عشان تقدى
شهادة ... الشهادة اللى إنت ح تقولها حيتوقف عليها أمرين إما
حياتى أو مماتى .. عايزك تقولى بالحق .. قبل سفرى للحرب ..
حصل بينى وبينك أى اتفاق ؟

: طبعاً .. ما انتش فاكسر ؟

أم كوثر

: فاكسر ليه ؟

القائد منصور

: فاكسر إن إنت قولت لى أنا ح اقتل الملك وإنت تبقى الملكة وأنا
الملك.

أم كوثر

: أنا ؟

القائد منصور

: أيوه إنت

أم كوثر

: (ضارباً كفاً بكف) إن كيدهن عظيم يا مولاي .. آه .. مولاي ..
النساء مالمش تاريخ يشرفهم وأنا حاشا لله يا مولاي من أن أكون
من الخونة.

القائد منصور

: معنى أعمل فيك ليه ؟

الملك

: إن أردت للحكم فاحكم .. وإن أردت العفو فالعفو يا مولاي عند
المقدرة من مكارم الأخلاق.

القائد منصور

: أنا دلوقت إن ضربتك بالسيف مش ح أعمل لك حاجة إتشفى
غليلى إنما أحسن طريقة إنى أحرمك من نعيم الدنيا.
(بعد أصابع يده إلى عيني القائد) خد (يفقأ عينيه).

الملك

: (متألم) أى

القائد منصور

(لصوات صراخ وترتمى عليه لهنقه كوثر)

: يا حبيبى يا بابا

كوثر

: (أمراً) جردوه من ملابسه واطردوه بره المدينة.

الملك

(تخرج كوثر وهي تجر أباهما الذى فقأ الملك عينيه) * (٧١)

ويخرج القائد منصور من المدينة يسيل الدم من عينيه تسحب لهنقه كوثر ..

وينشد القائد الأعمى حكماً طويلة بالشعر عن الظلم .

() :

ثم يموت القائد منصوراً مهزوماً، لكن الأمير حسان يظل ينبش حتى يصل إلى الحقيقة ويمزق قناعها ويكشف سر الزوجة الخائنة ويبرئ صديقه الذى قتله كيد النساء. (وينتهى الفصل).

وتعزف السلام فرقة موسيقى نحاسية تتكون من آلات نفخ نحاسية وطبلة وترمبطة. (٧٣)

فصل : أخذ التار بعد الممات

| | |
|--------------|---|
| الملك | : يا دولة الوزير |
| الوزير | : أمرك يا مولاي |
| الملك | : أيه رأيك إني عايز أدى الملك لأولادى، لأى ولد من أولادى؟ |
| الوزير | : يا مولاي رأيك هو اللي يمشى. |
| الملك | : أقول لك، على كل حال الكبير بيحب الصيد ويحب الفسح ويحب السباحة ويحب كل حاجة. ولكن الصغير الشعب بيحبه وهو بيحب الشعب. وهو دائماً فى خدمة الشعب فأنا بدى أولى لابنى محروس الملك. |
| الوزير | : رأى مولاي هو الرأى الصح، هو الرأى السليم بس برضه ننده لفرفور الخدام ونسأله برضه علشان هو طبعاً دارس حالة الشعب. |
| الملك | : يا ولد يا فرفور. |
| الخدام | : أمرك يا ملواى (يقصد مولاي) |
| الملك | : ايه رأيك أنا دلوقت كبرت فى السن يا ابنى وعايز أولى الملك لولد من أولادى. ح أوليه لمين؟ |
| الخدام | : للى على كيفك. |
| الملك | : أوليه لمحروس علشان محروس بيحب الشعب. |
| الخدام | : هو ده الرأى السليم يا مولاي. |
| الملك | : يا أمير محروس، أنا دلوقت أبوك وكبرت فى السن ولازم أولى الملك لأخكم. أنا ح أوليك الملك انت يا محروس. |
| الأمير محروس | : إزاي يا بابا يبقى أخويا الكبير موجود وأنا استولى. |
| الملك | : أخوك الكبير بيحب الصيد والقفص والفسح والحاجات ويسيب المملكة بالسنة وبالشهور، عدة شهور بيغيب من المملكة، إنما إنت |

الشعب يحبك، وإنت بتحب الشعب.

الأمير محروس : على العموم يا بابا إن كان ده رأيك أنا ما عنديش مانع، بس بعد موافقة اخويا.

الملك : على بأحمد يا قرفور. " (٧٤)

ويجى الأخ الكبير أحمد ليقول بنعمته لأبيه أنه تحت تصرفه وأنه يقبل التنازل عن الملك لأخيه الأصغر .. وينمو الحقد الأسود فى قلب الأخ الكبير على أخيه الأصغر، وعندما يلتقى الأخ الكبير خلال سباحة له فى الجبل بس (صباح) حبيبة أخيه الأصغر يقتل شقيقها ويأسرها ويصحبها معه إلى القصر .. ويعلم الأمير محروس بما فعله أخيه فيحتدم الصراع بينهما وتكون المواجهة التالية :

" الأمير احمد : (مخاطباً محروس) إذا كنت إنت بتحبها، أنا كمان باحبها .. وإذا كان ولا بد من إن إنت متمسك بالحب مفيش مانع ابدأ من إن السيف يعمل ما بينى وبينك.

الأمير محروس : إزاي يا خويا بقى إنت أخويا الكبير وأبارذك.
الأمير احمد : ما فيش أخوك الكبير وأخوك الصغير، ديه المسألة مسألة بنت إحنا الاثنين بنتنازع عليها، إنت بتحبها وأنا بحبها، والسيف يكون حكم بينى وبينك.

الأمير محروس : أنا مستعد للمبارزة، بس ما أقدرش.
الأمير احمد : ما فيش فايده، ما تقدرش لازم تقدر.

الأمير محروس : ما يصحش يا خويا.

الأمير أحمد : أبداً

الأمير محروس : دا بلوقت ليدى تخجل

الأمير احمد : لا ما تخجلش

الأمير محروس : يعنى مصمم على المباراة ؟

الأمير أحمد : طبياً مصمم

الخلام قرفور : [مخاطباً أحمد] حرام عليك أخوك

الأمير احمد : [مخاطباً الخادم] أسكت

الأمير محروس : طب دونك والمبارزة، دونك والمبارزة (أصوات المبارزة)

الأمير محروس : آى .. (صرخة موت)

الخادم فرفور : [مولولاً] آى .. موته .. آى يا سيدى. (٧٥)

ويهدد الأمير احمد الخادم فرفور بقتله إذا نطق بما شاهده ، ثم يأمره ان يوقف من فى القصر ويبلغهم أنه عثر على ولى العهد قتيلاً ويتجمهر كل من فى القصر حول جثة الأمير المقتول، وحيث توجد الجثة ، يأمر الملك كل من فى القصر أن يتقدم ليقسم بالميت انه لم يقتله ولا يعرف قاتله، حتى يجئ دور الأخ الأكبر فى القسم فيقسم .. وتتوالى مشاهد المسرحية، فنرى صباح المفجوعة التى أسرها الأمير أحمد جالسة على مقعد وإلى جوارها الخادم فرفور الذى يكون أول من يشاهد الشبح الذى يتسربل فى ثياب الأخ القتيلى، يجئ ليقبل يد صباح ويختفى .. ولا يصدق من فى القصر حكاية الشبح .. وهكذا يسهر السيف والوزير والقائد والملك جوار الأميرة صباح كل واحد ليلة، وكل ليلة يجئ الشبح ليقبل يد الأميرة.. وأخيراً يسهر القاتل نفسه جوار الأميرة، ويجئ الشبح فيصارع ويطعنه طعنة قاتلة .. وتنتهى الأحداث باعتراف الأمير أحمد بقتله لشقيقه وقوله :

الأمير احمد : (مخاطباً الملك) يا ابويا ح اعترف بكل شئ

الملك : قول

الأمير احمد : أنا القاتل .. أنا القاتل .. أيتها الروح الطاهرة انت فى دار الحق

ونحن فى دار للباطل فخذى تارك بيدك.

(صوت طبله)

الأمير أحمد : (صائحاً) آه.

(يسقط صريعاً)

(وتدق الطبول وتنتهى المسرحية.) (٧٦)

فصل : سعدان رأس الغول :

فى هذه المسرحية سنكتشف أننا أمام ملك تواجهه مشكلة ... فهو يريد أن يزوج ابنته التى " خرطها خراط البنات " كما يقول الفلاحون . وهو يريد أن يتخلص فى الوقت نفسه من غول يحمل اسم سعدان يقف على حدود المملكة لينقض كلما شاء له هواه على المملكة فيزرع اليتيم أو يخطف العرائس أو يقتل الناس ... ويصل الملك إلى الحل السعيد فيقرر أن يزوج ابنته لمن يأتيه برأس سعدان رأس الغول. ولا يكاد الملك يعلن عن ذلك حتى ينطلق خيط المسرحية وينطلق معه الوزير وقائد الجيوش.. كل منهما يطمع فى الأميرة وكل منهما يحلم بعودة رائعة يحمل فيها سعدان رأس الغول أسيرا حيا أو أسيرا ميتا.. وينطلق الاثنان للبحث عن سعدان رأس الغول بعد حوار طريف بين الملك وخادمه ، يتحدث فيه الخادم عن سر انحراف مزاجه بأنه لا يملك سجانر ، وأن السجانر " البلمونت " قد ارتفع ثمنها ... ولعل هذه الجملة التى تضحك الفلاحين توحى بمدى الصلة بين هذا المسرح وبين الأرض التى يقف عليها ، ولا تنفى صلته القديمة بالحدوة رغم ذلك .

وتتوالى أحداث المسرحية لترسم لنا أبعاد الشخصيتين اللتين ذهبتا للبحث عن سعدان رأس الغول ، وهو جنى رغم قوته له جانبه الضعيف ... فهو إذا ضُرب بالمقرعة التى فيها الطلسم على رأسه مرتين ذهبت قوته ، فإذا ضربوه الضربة الثالثة عادت إليه قوته.

ويصل الوزير قبل القائد إلى سعدان ، فيجد سعدان قد اختطف عروسا فى ليلة زفافها .. ويأسر الغول سعدان وزير الملك ويربطه بالحبال ويلقيه على الأرض. ويגיע القائد علاء الدين بصحبه خادمه فرفور، بعد أن يحصل على المقرعة التى بها الطلسم من العفريت الذى قابلهما فى الطريق. ويصرع سعدان رأس الغول بالمقرعة وينفذ الوزير ويلقى إليه بسر المقرعة التى تصرع الغول، والتى تضم داخلها سر الطلسم .. وينام الجميع بعد رحلتهم الشاقة . فإذا توسط الليل نهض الوزير وسرق المقرعة وركب ظهر سعدان وعاد به إلى الملك الذى ازداد قلقه على وزيره وقائده .

الملك : [مخاطبا الوزير] جبته بأى طريقة يا دولة الوزير

الوزير : بالمقرعة دى يا مولاي

| | |
|--------|--|
| الملك | : ورينى المقرعة دى |
| الوزير | : طول بالك يا مولاي ... خد منه سؤاله . |
| سعدان | : يا جلالة الملك |
| الملك | : أيوه |
| سعدان | : إدينى الأمان |
| الملك | : أدبك الأمان ؟ |
| سعدان | : أيوه |
| الملك | : إديتك الأمان يا سعدان |
| سعدان | : بس المقرعة دى هى اللى فيها روحى ، ادينى المقرعة وأنا أقول لك الحقيقة |
| الملك | : هات يا دولة الوزير |
| الوزير | : يا مولاي .. يضيعنا يا مولاي . |
| الملك | : ما تخافش إحنا إديناله الأمان (يعطيه المقرعة) |
| سعدان | : أنا دلوقت أقول لك بالحق |
| الملك | : أيوه قول |
| سعدان | : [صائحاً] يا جن .. يا عفريت .. احضروا لى الغاييين ... قوام بسرعة (صوت عفريت وجن) |
| | [يظهر كل من القائد علاء الدين ، والخادم فرفور ، والمرأة] |
| الملك | : [مندهشاً] علاء الدين |
| القائد | : مولاي |
| الملك | : ماأتى بك دلوقت ؟ |
| القائد | : ما أعرفش .. جيت لوحدى |
| سعدان | : [مخاطباً الملك] المقرعة دى هى اللى جابتهم |
| الملك | : بأى طريقه جابتهم ؟ |
| سعدان | : أنا أقول لك بالحقيقة يا جلالة الملك .. |
| الملك | : اتكلم ؟ |

- سعدان : دولة الوزير هو اللي جه الأول وأنا انتصرت عليه وكنته ...
- الملك : كويس قوى
- سعدان : علاء الدين جه بعدين كنتنى أنا وبعد ما كنتنى نام .. الوزير سرق منه المقرعة وهمه نايمين وجهه جابنى عند حضرتك ...
- الملك : ديه الحقيقة ؟
- سعدان : أيوه
- الملك : كويس يا سعدان .. اسمع بقى يا سعدان .. إنت دلوقت أنا باخاف منك قوى .
- سعدان : لا ما تخافش
- الملك : وأنا عاوزك تتوب على إيديه
- سعدان : وأنا تبّت
- الملك : ولا تعملش لحد حاجة وأنا على كده ها أعفو عنك وما تكون وزيرى.
- سعدان : متشكر يا جلالة مولاي
- الملك : وانت يا علاء الدين
- علاء الدين : مولاي
- الملك : أهديتك بالأميرة زوجة لك .
- علاء الدين : والعروسة ديه إحنا جبنّاها ..
- الملك : وفرفور كمان
- علاء الدين : (للمرأة) حطى إيدك فى إيد فرفور ... ودلوقت قيموا الأفراح والليالى الملاح
- [الزفة تعزف سلّاما ، وتنتهى المسرحية] (٧٧)

فصل : بمالى أفعل ما بدالى :

يقرر أحد الملوك أن ينزل إلى رعيته ليتفقد أحوالها ، وبعد أن يستشير خاتمه فرفور يشير عليه بأن ينزل إلى الرعية متنكراً حتى لا يعرفه أحد .. وخلال جولة الملك وسط شعبه يكتشف حانوتاً عليه لافتة تقول " بمالى أفعل ما بدالى " ويندهش الملك ويقرر استدعاء صاحب الحانوت فوراً... ويلتقى الشيخ احمد بالملك فيسأله عن سر اللافتة الغريبة فيقرر التاجر أنه يفخر بنعمة الله عليه .. ونفاجأ بأن الملك يأمر بإحضار ابنته الأميرة ويقرر تزويجها من الشيخ أحمد ، وبعد أن يزوجها له يحبس ابنته ويقول للشيخ إنه إذا لم ينجب منها بعد تسعة أشهر بغير أن يقربها ، منفذاً لما كتبه فى اللافتة "بمالى أفعل ما بدالى" .. سوف يقطع السيف رأسه. وتذهب الاميرة مخفورة إلى قصر تحت الأرض ، ويخرج الشيخ أحمد ليواجه مصيره وحده .. ووسط حيرته الضبابية يلتقى بعجوز حيزبون هى الدلالة مبروكة ويحدثها عن مشكلته فتقرر حلها نظير مبلغ كبير من المال .. وتأمره أن يصنع صندوقاً خشبياً تخفيه فيه، وتذهب إلى الملك ومعها الصندوق حاملة إليه حكاية عن سفرها إلى الحجاز وخشيتها على مجهراتها وكيف أنها لا تجد مكاناً أميناً مثل قصر الملك لتودع فيه ثروتها حتى تعود من الحجاز. ويأمر الملك أن يحمل الصندوق إلى قصر الأميرة تحت الأرض فهذا آمن مكان. وهكذا يصل الشيخ احمد إلى زوجته السجينة :تذهب الأميرة إلى حجرة نومها حيث نفاجأ بحركة غريبة)

الأميرة : الله .. فيه إيه .. مين فى الصندوق؟

الشيخ احمد : شخصية غريبة عليكى ؟

الأميرة : انت مين ؟

الشيخ احمد : ما انتيش فاكرانى ؟ .. افترى كده شوفتينى فين ..

الأميرة : فاكره شوفتك قبل كده.

الشيخ احمد : أنا الإنسان الللى أبوكى حط إيدك فى إيدى وأعلن خطوبتنا لبعضنا ..

انت تعرفى أبوكى جابك هنا ليه ؟

الأميرة : لا

الشيخ احمد : جابك هنا عشان خاطر تبقى بعيدة عنى وأنا أكون بعيد عنك حين

إن إنت زوجتى شرعاً.. فرض على حاجتین. حاجة إن أنا ما
جیش جنبك وإنتى ما تجیش جنبى، وبعد مرور سنة ح يحكم على
بالإعدام إذا ما كنتیش حامل ومخلقة وجاییة عیل منى .. إیه رأيك؟

الأميرة : بس كده ؟

الشيخ احمد : أیسوه

الأميرة : یلا .. یلا نجیب عیل ونخلف

وبعد عدة أشهر تذهب مبروكة الدلالة إلى الملك وتسترد الصندوق الذى بداخله
الشيخ أحمد، وأول شىء يفعله بعد خروجه من عند زوجته هو تغيير اللافتة التى فوق
حانوته، ووضع لافتة مكانها مكتوب عليها "بمالى فعلت ما بدالى". وبعد عدة شهور أخرى
يقرر الملك الخروج إلى الشعب متخفياً للوقوف على أحواله، يفاجأ الملك باللافتة الجديدة
التي وضعها الشيخ أحمد فوق حانوته، فيعود إلى قصره ويستدعيه:

الملك : دلوقت فاتت السنة بتاعتك

الشيخ أحمد : أيوه يامولای

الملك : وطبعا مفیش خلفه، فلازم دلوقت تخضع للإعدام

الشيخ احمد : أمر مولای .. یا مولای لى عند جلالتك طلب

الملك : إيه هو الطلب

الشيخ احمد : دلوقت یا مولای جلالتك حكمت على بالإعدام وبنت جلالتك

مفروض إنها زوجتى شرعاً، فطشان خاطر جلالتك ما تحرمنیش،

واللى محكوم عليه بالإعدام بيكون ليه مطلب واثنين وتلاتة. أنا لى

طلب واحد عند جلالتك یا مولای

الملك : قول إلیى انت عايزة

الشيخ احمد : قبل ما تنفذ فى حكم الإعدام أشوف مراتى قبل ما أموت یا مولای

الملك : ما فیش مانع (ينادى) يافرفور

فرفور : أمرك یا ملواى (يقصد مولای)

الملك : على بالأميرة

فرفور : أمسرك

(تدخل الأميرة تحمل فى يدها طفلاً)

- الملك : (مندهشاً) إيه ده ؟ .. لا
الأميرة : بابا
الملك : إيه ده ؟
الأميرة : الصندوق اللي بعتولى يا بابا
الملك : الصندوق اللي بعتولك أنا
الأميرة : أيوه كان فيه اللى (مشييرة إلى احمد) هو كتبت لى عليه
فرفور : (مخاطباً الملك) مش قولت لك افتح الصندوق
الملك : (مخاطباً احمد) دخلت جوه الصندوق وخلفت كمان؟
الشيخ احمد : أيوه طبعاً
الملك : لا.. دا إنت صحيح بملك فعلت ما بدالك
الشيخ احمد : آدى إبنى شرعا .. وآدى زوجتى شرعا
الملك : ده كويس قوى .. (أمرا) قيموا الأفراح والليالى الملاح.
(فرقة الموسيقى النحاسية تعزف سلام الختام) (٧٨)

السامر النسائى فى الفيوم (فرقة آخر الليل)

وهو سامر كان يقدم فى ججرات النوم النسائية، وذلك فى ليلة دخلة العروس ، حيث تقوم فرقة آخر الليل - من النساء فقط - بتقديم عروضهن أمام العروس وأهلها من النساء وصديقاتها، ولا يسمح للرجل حضور عروض هذا السامر، التى عادة ما تكون مسخرة نسائية، يستخرج فيها الدفين من المواجه والتابوهات ضد الرجل وتسلطه. وعادة ما تبدأ الرواية فى هذا السامر بتوقع شخصيتها الرئيسية لجمهورها :

: آه يا ننوسى
وكالعادة تبادرها الفريرة، أو الداية والبلانة :

: ما بالك ياستى ؟
وتروح تتحسس أماكن حساسة فى جسدها وسط حمى الضحكات النسائية. (٧٩)

ويقول شوقي عبد الحكيم الذى شاهد هذا المسرح وهو طفل صغير فى اليوم:
" لقد اعتادت عائلتنا استقدام فرقة زنوبة أو فرقة عيوشة من حى الشيخ سالم من
أجل تقديم هذا الاحتفال النسائى، وقد كانت هذه الفرقة تتكون من ست أو سبع نساء،
يحترفن التمثيل والغناء، والسخرية من الرجل وخصاله، وذيله للنفس، إلى حد المهانة.
وقد كانت فرقة آخر الليل هذه تستعين بالملابس للرجالية، والمعم الكبيرة، والمسابح،
والمصى، وجلسود الأرنب لصنع الذقون، وذلك من أجل التكر وتقص شخصية
الرجل ". (٨٠)

كما يضيف شوقي عبد الحكيم، أن هذا المسرح كان يتناول أيضا موضوعات
خاصة بالمضاجعة، والحمل ومتطلباته مثل الوحى الذى لم يكن يقتصر على طلب أكل
انواع معينة من الطعام فى غير موسمها، ولكنه كان يصل إلى حد مطالبة الزوج بالملابس
والصيفة من ذهب وفضة وأحجار كريمة، تعيد صفاء المزاج، كالمقيق - الذى يفك
الضيق - والسليمانى. (٨١)

" إنه مسرح تتحدث رغباته الدفينة الضاربة، عن نساء موعودات، أو أن قدرهن
وضع فى فروجهن .. حيث لا فكاك ولا مهرب من ثقل القدر أو الوعد وتجبره ، فى
مجتمع جبرى كمجتمعاتنا العربية. ومن هنا وبالمقابل، يتوحد الدهر أو القدر أو الوعد،
بمواقع الفرج - السائب - المبلى أو المبلى ، أو المصاب بأمراض - سحرية لا علمية
- مثلما يعرف بـ (السودة) أو لعلها السوداوية - عند بعض النساء الشيبات. " (٨٢)
مما سبق نستطيع أن نقول أن فرقة آخر الليل كانت معنية بتنقيف العروس فى
ليلة عرسها بثقافة نسائية جنسية تقتحم (تابو) علاقة الزوج بالزوجة ، فتهتك أسرار هذه
العلاقة لتتعرف العروس على حقيقة هذا الكائن الغريب المسمى بالرجل ، فتقف على كافة
وسائل الهجوم والدفاع الشعبية - المجربة سلفا - التى سوف تتعامل بها معه فى
المستقبل.

ومن ثم تفقد العروس عذريتها الفكرية قبل أن تفقد عذريتها الجسدية.

سامر العراسة

تسمية العراسة ، مشتقة بالطبع من العرس والعريس والتعريس الخ فهي تقليده للاحتفال بالعريس ما تزال سارية ما بين وطن عربي وآخر، وذلك بغرض تقديم نقاط للعريس، " وهذا التفسير أورده محمد مقداد مياس من مدينة (الرمثا) على الحدود الأردنية السورية ... إذ كانت هذه العراسة موجودة بهذه المدينة وبعض مدن المملكة الأردنية حتى حوالي الستينات من هذا القرن . " (٨٣) - يقصد ١٩٦٠ وما بعدها - ففي العراسة يتحول الشاب المتزوج بالأمس ، أو العريس ليصبح ملكا في صباح اليوم التالي لزوجاه ودخوله على عروسه.

العراسة في اليوم :

مع مطلع شمس اليوم التالي للزفاف ، يتجمع أقارب العريس وأصدقائه أمام داره، وتحت شباكه ليوقظوه عابثين :

- أبوها إن كان جمان يتعشى

- وإن كان عيان يتغطى (٨٤)

ينزل العريس مختالا - بالطبع - في حلة عرسه الجديدة حيث يتم إظهار دم العروس، ثم يحيط به الأصدقاء ويأخذونه إلى جوار ضريح شيخ أو ولي ، أو داخل حديقة، متوفر بها ماء بارد للشرب ، حيث يتوج العريس ملكا للسامر ، ورئيسا للحكومة أو هيئة المحكمة التي يختارها، وتتكون من وزيره - الأول - الذي عادة ما يختار من كبار السن، كمحكم أو مقرئ، وعادة ما يكون ملما بالقراءة والكتابة ، ثم صف الضباط أو المسكر الذين يتخذون هيئة المسكر والأفندية ، بأن يضعوا جلبابهم في سراويلهم ، ويتسلحوا بجريد النخل متفاوت الطول، محلى بالزخارف، يصنع بشق الجريدة طولا مرتين، ويسمى - طرقة - نظرا للصوت الذي يحدثه في حالة الحكم بالضرب والمقاب على القدمين أو الظهر للمخطئين والذين يطبق عليهم قانون هذه المحكمة الشعبية العابثة الانتقادية. (٨٥)

" وعامة فإن للنخيل وجريدة وسفحه، بل ربما بلحة أو ثمره دورا رئيسيا في مسرحيات وألعاب هذه العراسة المرتجلة. " (٨٦)

وعن القضايا التي تناقش في هذه المحكمة يقول ، شوقي عبد الحكيم :

إنها جرائم ومشاحنات مأخوذة من حياة الممثلين ذاتهم، مثل حرق القطن، وسم البهائم، وقطع ماء الري عن الحقول، واغتصاب النساء، والتهجم على الدور وسرقة المواشى. وأيضاً مشاكل الزواج والطلاق، وقضايا الأخذ بالثأر .

وقد يتكرر شاب في ملابس امرأة تتشح بالسواد وتولول شاكية لمحكمة أن أحد الحضور قد أحرق محصولها، أو طلق ابنتها وطردها من بيتها في منتصف الليل، أو اقتحم دارها في منتصف الليل، ليغتصبها، وهكذا .. وهنا يقبض المسكر على أحد الحاضرين ثم توجه إليه تهمة فعل الجريمة، وتستمع المحكمة إلى دفاعه وشهوده. (٨٧)

وقد تطلب المحكمة سماع الكلب، وعادة ما يقوم ممثل بأدائه بالاستعانة بالنباح، والإيماء بحركات الكلب، في هزل صقله التكرار .. وتتداول المحكمة فيما بينها، ثم ينطق الوزير بالحكم بعد تصديق الملك - العريس - عليه، سواء بالضرب بالجريد أو دفع الفدية من نقود ونقوط :

- حكمت المحكمة على فلان ابن فلانة، بستين ألف جلده، على جلدة الجواميس، من تحت مية الزير ..

وعادة ما تستبدل بالجلدات الستين ألف، حوالى ٦٠ قرشا يدفعها المتهم ويخلى سبيله وسط تهليل الجميع : يحيا العدل (٨٨)

كما قد يستبدل بالجلد الغناء - في حالة إذا ما كان المتهم، أو المدعى عليه - حسن الصوت. (٨٩)

وعند الظهيرة يتوقفون عن التمثيل لتناول الطعام والشراب، وبعد ذلك يستأنفون محاكمات العراسة. (٩٠)

ويجب أن نلاحظ الدور الاقتصادي الذى تلعبه تقليدة العراسة، في حياة العريس والأسرة الجديدة ، فهي عادة ما تغطي تكاليف مراحل الزواج بكامله، وتحسب بكاملها كديون أو استرداد لديون سابقة ، حيث يضطلع بهذه المهمة واحد من الحاضرين ، بيده قلم وورق يدون به اسم صاحب النقوط والمبلغ الذى دفعه بدقة، تنفيذا لحكم المحكمة، وهذا المبلغ بالقطع سوف يصبح دينا على العريس سيرده لصاحبه فى عراسته وزفافه القادم .

وعادة ما تشارك صديقات العروس ، فى اللعب والتمثيل، سواء بالرقص أو الغناء،
أو بحمل صوانى الطعام والشراب للرجال ، مصحوبا بالغناء الجماعى . (٩١)
وتستمر المراساة حتى غروب الشمس حينئذ تبدأ فى الانفضاض ، حيث يزف العريس
وسط أصدقائه من الشباب ويغنون له :

- جانا صغير
- كبرناه
- جانا كبير
- جوزناه
- أنا سحبنا الجمل
- والذين راكب عليه

..... إلخ (٩٢)

ملاحظات حول (أفصال) الفيوم

أولاً : ظلال الموضوعات :

يعلق الدكتور : لويس عوض عن مسرحية (القائد الأعمى) - إحدى مسرحيات
سامر الفيوم - بقوله :

" أنها مسرحية معقدة لأن موضوع فقء عيني البطل موضوع نادر فى تاريخ
المسرح وهو مقترن بمأساة أوديب، فى حين أن موضوع هذه المسرحية يحمل ملامح
قوية من مأساة الملكة الخائنة كليتمسترا التى تأمرت مع عشيقها القائد إيجيست على قتل
زوجها البطل أجاممنون والاستيلاء على عرشه وفرشه ثم لقيت مصرعها بسيف ولدها
أوريسنت ونتيجة لضراعات ابنتها اليكترا كما جاء فى ثلاثية إيسخيلوس الخالدة. فهل نحن
بازاء اليكترا [أو أنتيجونا] فى شخص (كوثر) وبإزاء كليتمسترا فى
شخص (أم كوثر)" (٩٣)

ولم يكتف لويس عوض بتقديم هذا النموذج السابق الذى يرجع إلى المسرح
الإغريقى، بل قدم لنا نموذجاً آخرأ أكثر حداثة متمثلاً فى "جريمة القائد المنصور ماكبت
وزوجته الضارية ليدى ماكبت التى دفعتة دفعا إلى الفتك ببنكان ملك البلاد ، بما فى

هذه المأساة من خطابات بين ماكبث وزوجته تتحدث عن قتل الملك والاستيلاء على عرشه. " (٩٤)

ولو أخذنا هذا التحليل السابق قاعدة للبحث عن ضلال هذا المسرح الشعبي في الأدب الغربى لقلنا أيضا أن مسرحية (سعدان رأس الغول)، تحمل ملامح من رأس وحش مدينة طيبة الذى سلبت سوفوكليس عليه الضوء فى مسرحيته الخالدة أوديب، حيث كانت جائزة قتل الوحش هى الزواج من الملكة ، مثلما كانت جائزة من يقتل الغول سعدان هى الزواج من ابنة الملك.

بينما فى مسرحية (الأخذ بالثأر بعد الممات)، يذكرنا شبح الأمير المقتول الذى عاد من أجل أن ينتقم ويكشف حقيقة المجرم الذى قتله، بشبح والد هاملت الذى ظهر لابنه من أجل نفس السبب.

وهذه التفاسير السابقة تعتبر إجحافا بهذا المسرح الشعبى الذى نبت فى طين مصر الغليظ بآلاف الحكايات والأساطير والملاحم الشعبية، وتاريخ يمتد إلى خمسة آلاف عام. ومن ثم يكون لموضوع مسرحية (سعدان رأس الغول) ضللا فى سيرة (سيف بن ذى يزن) التى يطلب فيها الملك من الأمير سيف بن ذى يزن أن يأتيه برأس سعدان الزنجى مهرا لابنته.

أما شبح مسرحية (الأخذ بالثأر بعد الممات) فهو قادم إلى هذه المسرحية من المعتقد الشعبى الذى يؤكد على أن قرين (عفريت) المقتول يظهر دائما فى المكان الذى قُتل فيه من أجل الأخذ بالثأر.

وجدير بالذكر أن بعثه جريدة الأهرام التى قامت بالدراسة عن مسرح الفلاحين فى الفيوم أكدت أن هؤلاء الفلاحين من ممثلين وجمهور كانوا بعيدين كل البعد عن المسرح المالى، فهم لا يعرفون شيئا عن المسرح القومى أو مسرح الجيب أو مسارح التليفزيون ... إلخ.

وكل ما يقدمونه هو متوارث عن الآباء والأجداد. (٩٥)

و لكن هذا لا ينفى حقيقة تكرار تيمات معينة فى الأدب الشعبى فى كل الحضارات فالمسرح اليونانى و الأليزابيثى كانا يستندان إلى تراث شعبى بالدرجة الأولى .

إن بعض أبطال هذا المسرح يستطيع أن يتحدث عن ذكريات أربعين عاماً مضت عليه في التمثيل، فلو سبحنا ضد تيار الزمن مع ذكريات "أحمد زكى محمد إبراهيم" وشهرته "محروس" وهو ممثل بهذا المسرح، لاكتشفنا أن جده زكى كان ابناً للسيرك .. وكان هذا الجد يعمل "بلياتشو" تحت الحبل فى (تياترو) محمود صبرى، واستمر فى هذه المهنة خمسة عشر عاماً، وبعد ذلك استقر فى الفيوم وكان ذلك عام ١٨٨٠، واشتغل - كما يقول محروس - على الشغل القديم وهو دور (البلياتشو)، وظل يجذب من مدرسة الصنائع من يشغلهم معه موسيقيين وممثلين ويقول محروس عن نفسه :

- أنا مش ممثل وبس .. أنا أصلى عازف كلارنيت ورياضى، يعنى أعرف أعمل حركات فى السيرك. (٩١)

ثانياً : أداء الممثلين :

حين تجلس الجدة المجوز أمام حفيدها لتروى له ساعة النوم حدوتة عن ست الحسن والشاطر حسن .. لا تتفعل الجدة كثيراً وهى تحكى الحدوتة .. إنما يمضى صوتها فى رتابة واحدة وبنغم واحد خلال روايتها التى تبدأ بالعراقل التى وضعها الملك أمام الشاطر حسن ليزوجه ابنته .. حتى تنتهى بصراع الشاطر حسن مع التنتين وعودته إلى ست الحسن .. لا تتفعل الجدة وتترك مهمة الانفعال للحفيد. ونفس الشيء يحدث فى مسرح الفلاحين فى الفيوم. إن "محمود صوفى" الذى يلعب دور الملك منذ ٣٩ عاماً .. رجل طويل عجوز أسمر ينكب طوال يومه على دكانه ليكنسه ويرتب محتوياته ويجلو الآلات النحاسية الصفراء، فإذا جاء الليل ارتدى حلة الملك ونادى بطلو صوته على السياف، وراح يتحرك حركة عادية ويترك للمتفرجين الانفعال بدوره الملكى .. ويحمل السياف سيفاً من الخشب المدلى جواره، ويتحرك بشكل طبيعى لا يدل على خطورته كآلة حادة فى يد الحلاق.

فالممثل فى هذا المسرح لا يعيش دوره عادة بقدر ما يمثل من الخارج، فعندما يدور الحدث المسرحى حول جثة ولى العهد الذى وجد غريقاً فى دمه فى القصر، وقد تجمع كل من فى القصر حوله يبدون ذعرهم، على الفور يعنون إلى مرحهم وسخريتهم وأداء دورهم بشكل هامد دون تقمص للدور أو انفعال به.

هذا ما أكتنه بعثة جريدة الأهرام التى شأهت عروض ذلك المسرح وسجلته صوتيا على شرائط عام ١٩٦٣. (٩٧)

و جدير بالذكر أن أسلوب أداء الممثلين فى ذلك السامر يشابه كثيرا مع أسلوب (بريخت) فى التمثيل فى المسرح الملحمى .

ولكن هذا لا يمنع من وجود فئة قليلة جدا من ممثلى هذا المسرح تتفعل بالدور وتعيشه حتى لتذوب فيه ويصبح من العسير التمييز بين الشخصية الحقيقية والشخصية الممثلة. (٩٨)

ثالثاً : جذور هذا المسرح :

إن ذلك الأداء الهامد لممثلى هذا المسرح وتقمصهم لأدوارهم دون الانفعال بها يقودنا بكل ما وراءه من شخوص وقيم إلى طريق نتعرف منه على أرض هذا المسرح .. وهذه الأرض هى للملحمة والحدوتة، فالحدوتة هى أقدم أشكال القصة، وعمرها يكاد يعمق حتى يبلغ عمر الإنسان الأول .. وهى الشكل الذى حاول الإنسان من خلاله النفاذ إلى طلسم العالم القديم برموزه ومناطقه المجهولة.. وهى الموضوع الذى عالج فيه الإنسان موقفه من العلاقات الإنسانية وموقفه من الحياة والموت وما بعد الموت .. وهى الطريق الذى قطعته ذاكرة الإنسان خلال مناقشتها لمفاهيم الخير والشر وخلال روايتها لصراع الإنسان مع الإنسان أو مع قوى لا يعرف مصدرها وإنما يلمس آثارها عليه فيروح خياله الساذج يرسم صورا مادية لهذه القوى فى شكل غيلان تطير ووحوش تتكلم وأفأع تحرس الكنوز.

والحواديت خلال حديثها الذى تسكبه فى آذاننا عن الجنيات وسكة السلامة وسكة النذامة، والغيلان، ورؤوس الغيلان .. والنساء الجميلات المحبوسات فى قصور تحت الأرض .. خلال حديثها هذا تكاد تظل برأسها من مسرح الفلاحين فى الفيوم.

ولئن كانت الحدوتة تحكى فى نهاية الأمر موقفا إنسانيا لجماعة خلال صراعاها الداخلى فيما بينها وصراعاها الخارجى مع القدر، فهى لا تنقذ هنا بمنطقية الحياة أو قوانينها الطبيعية أو صيرورتها المنظمة المطردة.

وتحقق الغيلان الطيبة لإنسان هذه الحواديت معجزات لا تستطيع القوة البشرية بمفردها الوصول إليها، وتحقق المعجزات والساحرات لإنسان هذه الحواديت خوارق لا

يمكن للجهد البشرى تحقيقها وحده، وسوف نعرض على نماذج من الخيلان والمجازز فى هذا المسرح.

ولمست الأساحرات والمجازز والخيلان هى وحدهما الصلة التى تربط هذا المسرح بالحدوتة، إن ملوك هذا المسرح هم أيضا يحملون ملامح من ملوك الحدوتة، إن ملوك هذا المسرح وملوك الحدوتة والملاحم يلتقون جميعا عند طلباتهم الغريبة التى تعجز القوى البشرية عن تحقيقها.

إن الملك فى مسرحية (سعدان رأس الغول) يضع زواج ابنته فى كفة، ويضع رأس سعدان رأس الغول فى كفة أخرى، من يحضر له رأس الغول فله قلب ابنته.

وفى ملحمة (سيف بن ذى يزن) يضع الملك العراقيل أمام الأمير لشاب سيف بن^٩ ذى يزن، حين يطلب يد ابنته.. وتبدأ هذه العراقيل بطلب رأس سعدان الزنجى مهرا وتنتهى بطلب كتاب النيل الذى يستطيع من يأتى به أن يغير مجرى النيل بقوة سحرية. (٩٩)

رابعاً : تطور الأحداث :

فى هذا المسرح لا يكاد الملك ينطق برغبته الخارقة حتى ينطلق الحدث المسرحى الذى لا يلبث بعد ذلك أن يثيره الصراع. ولو عدنا لأصل ملك الحدوتة، وهو نفسه أصل ملك هذا المسرح، لعثرنا على هذا الأصل جاثماً فى الأساطير القديمة التى كان فيها الملك إلهاً يستطيع أن يأتى هو نفسه بالخوارق أو يأمر بها فلا تدوب أصداء صوته فى المكان حتى تتحقق المعجزة.

خامساً : وحدة الزمان ووحدة المكان :

ثورة انفجرت على هذا المسرح وأطاحت بوحدة الزمان ووحدة المكان فيه .. ثورة تكفى لإحداثها طيلة تدق فى خلفية الحارة ليفهم الجالسون على الأرض والغارقون فى الإنصات أن شمس يوم قد جاءت وزهبت وألقى الليل بظلمه الكثيف، ثورة تكفى لإحداثها حركة تخرج من فم الممثلين ، فهذا الأزيز الذى يحدثه الغاريت يعنى أنهم قد تركوا بلادهم البعيدة وجاءوا عبر جبال المسحبات لأن كبيرهم قد استدعاهم بسحره.

وعندما سأل القائد الأعمى ابنته بعد أن يسير عدة خطوات:

= إنا فىن يا بنتى ؟

= إحنا فى الجبل يا بابا .

= معلى يا بنتى .. ربنا بيرزق للدودة فى

الحجر . (١٠٠)

على الفور تتطوى الأرض أمام الجمهور بسرعة البرق وتصبح أحداث المشهد الذى يدور أمامهم مكانها هو الجبل الموحش . ومن ثم نجح هذا المسرح فى الاستغناء عن الديكور بعد أن أصبح ديكورا من الوهم .

سادساً : الخادم بطلا رئيسياً :

إذا كان الوهم يفرض سيادته على مسرح الفلاحين فى الفيوم ، فهناك سيد آخر لهذا المسرح .. هذا السيد هو الخادم (فرفور) . إن احتفاء المسرحيات به شئ واضح ، وكلماته الجريئة التى تخرج من فمه وتصطدم أحيانا بكبرياء الملك أو عظمة الوزير أو اعتداد الأميرة .. هذه الكلمات تخرج من فمه حزة لا تعباً بكبرياء أو عظمة أو اعتداد .

ونلاحظ فى ملوك هذا المسرح ظاهرة غريبة ، أنهم قبل أن يبرموا أمرا أو يقضوا فى أمر لابد من استشارة خادمهم (فرفور) ، ولما كان هذا الخادم يرمز لقاع المجتمع فإن استشارة الملك له أمر له دلالاته . فى مسرحية (أخذ الثأر بعد الممات) ، لا يولى الملك ابنه محروس على المملكة قبل أن يستشير خادمة فرفور . وفى مسرحية (سعدان رأس الغول) لا يتحرك الملك ولا يستدعى ابنه الأميرة قبل أن يستدعى خادمه . إن ملوك هذه المسرحيات أصدقاء حقيقيون للخدم ، ويلعب الخدم أدوارا رئيسية ، فالقائد منصور قبل سفره فى مسرحية (القائد الأعمى) يشترط على الملك ليخرج للقتال أولا أن يصحب الخادم معه . ولعل لهذا دلالاته الموضوعية و إن كانت دلالاته الشكلية غير خافية ، فالخادم هو روح المسرحية التى تبحث فيها البسمة والضحك ، ووجوده مع القائد حتى أثناء القتال لازم لمنح المسرحية لونها المشوق الذى يشد عيون الفلاحين .

ويتحمل الملك وقاحة فرفور ومداعباته لأن هذه الوقاحة والمداعبة هى التى تضحك جمهور الفلاحين وتجعل الملك بعد أن يخلع بدلة الملك يجد شيئا يأكله ويعينه فى اليوم التالى على أداء دور الملك .

و من للملاحظ أن شخصية الخادم (فرفور) تشبه إلى حد ما شخصية الخادم الذى فى المسرحيات الرومانية القديمة ، وشخصية البهلول عند شكسبير .

مسابعاً : من هو فرفور ؟

فى مسرحية (بمالى أفعل ما بدالى) يريد الملك أن يخرج لكسى يرى أحوال الشعب فيستشير وزيره فى ذلك ، ويرد الوزير - الذى يبدو دائماً مجرد صدى لصوت مولاه - بالموافقة ، ولكن الملك يطلب (فرفور) ويأخذ رأيه فى هذا الأمر ، فيرد عليه قائلاً :

فرفور : إنت من حقك يا مولاي لازم تمشى فى قلب الرعية ، تشوف مين اللى جمان من الشعب ، مين اللى عريان من الشعب ، مين اللى عايز ياكل من الشعب ، من حقك تنزل وتمشى فى قلب الشعب ، عشان يبقى عندك ذاكرة وتفهم إن الشعب بتاعك إذا كان يبجك أو يكرهك.

ولا يكاد الملك يسمع حديث خادمة فرفور، رغم ما به من تحريض حول ذاكرة الملك لا يكاد يسمع الحديث حتى يقول بحماس :
- أنا عايز أنزل دلوقت حالاً.

لكن الخادم لا يترك الملك لحماسته إنما يفرغ كثيراً من العقل على هذه الحماسة، فيقول للملك :

- إذا كنت عايز تنزل كده ، ونزلت ظاهر أمام الجمهور، الكل ها يعرف
- إن أنت مولاي الملك ، يتلموا عليك لا تستفيد منهم ولا يستفيدوا منك ..
- عارف تعمل إيه؟

الملك : أيوه

فرفور : تروح نازل متخفى .. وننزل كلنا متخفين عشان نعرف نعرف نستفيد ونعرف الشعب عامل إيه.

الملك : ده كلام كويس. (١٠١)

ويبقى بعد هذا كله سؤال. من هو فرفور هذا ؟ ما هو أصله .. من الذى وضعه

فوق تراب مسرح السامر الشعبى فى جميع القرى المصرية وأعطاه كل هذه المناعة ؟

هل هو كورس يمثل الشعب .. ؟

هل هو شخصية شعبية جسدها مسرح للفلاحين ؟

ثامناً : الأدوات المستخدمة (الإكسسوار):

يعتمد هذا المسرح بالدرجة الأولى على خامات البيئة المحلية مثل جريد وسعف النخيل من أجل صنع الأدوات التى يستخدمها الممثلون مثل السيوف والدروع وباقى معدات الحرب ، ذلك بالإضافة إلى استخدام أوانى الطعام النحاسية وتوظيفها فى وظائف أخرى تخدم الأحداث المقدمة.

كما كانوا يستخدمون الأتعة أيضا لتجسيد شكل الغيلان والغاريت التى كانت تلون بالتفتة أو بالجير. (١٠٢)

تاسعاً : فرقة الموسيقى :

كان يعتمد هذا السامر على فرقة الموسيقى النحاسية ، وقد كان يرتدى أعضاؤها ملابسهم الرسمية فى كل فرح يشتركون فى إحيائه. (١٠٣)

عاشراً : علاقة الممثل بالمتفرج :

لقد كان جمهور هذا السامر دائما متداخلا فى علاقة حية مع الممثلين، الذين كانوا يخلقون مناطق فى العرض يكسرون فيها الإيهام ويشتكون مع الجمهور فى حوار ساخر بفجر الكوميديا، ثم يعودون مرة ثانية إلى الإيهام. (١٠٤)

هوامش الفصل الأول

- (١) انظر ، جلال الشرقاوى، رسالة فى تاريخ السينما العربية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٧٠، ص ص ٢٥٧ - ٢٧٨
- (٢) لقد بدأ المؤلف رحلة التنقيب عن بقايا عروض السامر الشعبى فى القرية المصرية منذ عام ١٩٧٨
- (٣) ونشر بعض نتائج هذه الرحلة فى مجلة المسرح، عدد مارس ١٩٨٢، ثم اكمل التنقيب بعد ذلك فى هذه الدراسة.
- (٤) تم إجراء هذا اللقاء عام ١٩٧٩
- (٥) الفقرة عبارة عن شريط من القماش طويل ومعقود عدة عقد ومربوط فى عصا من أحد طرفيه، وقد كان يستخدمها فى توسيع الدائرة وذلك بضرب الجالسين على الأرض.
- (٦) انظر، السيد محمد على، " المسرح الشعبى الإرتجالى"، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد التاسع، مارس ١٩٨٢، ص ص ٩١ - ٩٢
- (٧) راجع ، حوار مع أبو سيد أحمد ، فلاح من قرية البيروم ، وقد تم هذا اللقاء عام (١٩٩٠)، و كان عمره فى ذلك الوقت (٧١ سنة)، تسجيل صوتى .
- (٨) راجع ، حوار مع أبو سيد أحمد محمد، مصدر سابق
- (٩) راجع، حوار مع محمد عبد الهادى، عام ١٩٩٠، من قرية الديدامون، تسجيل صوتى.
- (١٠) تم اجراء هذا اللقاء عام ١٩٧٩.
- (١١) راجع، السيد محمد على، مرجع سابق، ص ٩٢
- (١٢) راجع، إبراهيم جمادة، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٦٢ - ١٦٣، ص ص ١٧٤ - ١٧٥.
- (١٣) راجع، حوار مع محمد عبد الهادى ، مصدر سابق.
- (١٤) راجع ، حوار مع نبيل محمد النبراوى، عام ١٩٩٠، تسجيل صوتى.
- (١٥) راجع، السيد محمد على ، مرجع سابق ، ص ٩٢.
- (١٦) راجع ،المرجع السابق ، ص ٩٢-٩٣.
- (١٧) راجع ، حوار مع أبو سيد أحمد محمد ، مصدر سابق.

- (١٨) حدث ذلك مع جدة المؤلف عندما تزجت منذ أكثر من تسعين عاماً .
- (١٩) راجع ، حوار مع عبد السلام سلام ، عام ١٩٩٠ ، تسجيل صوتي .
- (٢٠) راجع ، السيد محمد علي ، مرجع سابق ، ص ٩٢ .
- (٢١) راجع ، السيد محمد علي ، مرجع سابق ، ص ٩٢ .
- (٢٢) راجع ، حوار مع محمد عبد الهادي ، مصدر سابق .
- (٢٣) وهو خط سير أوتوبيس من قرية مطاوع إلى قرية أم عجرم .
- (٢٤) راجع ، حوار مع أبو سيد أحمد محمد ، مصدر سابق .
- (٢٥) راجع ، حوار مع حلمي إدريس علي ، عام ١٩٩٨ ، تسجيل صوتي .
- (٢٦) راجع ، حوار مع محمد عبد الهادي ، مصدر سابق .
- (٢٧) كان عمره ٦٢ عاماً في عام ١٩٩٠ عندما أجرى المؤلف معه ذلك الحوار .
- (٢٨) راجع ، حوار مع عباس مندور ، تسجيل صوتي .
- (٢٩) راجع ، حوار مع عبد الرحمن الشافعي ، عام ١٩٩٥ ، تسجيل صوتي .
- (٣٠) تم هذا الدراسة الميداني عام ١٩٧٩ ونشرت مقتطفات منه في مجلة المسرح ، العدد التاسع ، مارس ١٩٨٢ ، ص ٩٢ - ٩٣
- (٣١) راجع ، حوار مع عبد العظيم مصطفى الشيخ ، مصدر سابق .
- (٣٢) انظر ، السيد محمد علي ، مرجع سابق ، ص ٩٣
- (٣٣) انظر المرجع السابق ، نفس المكان
- (٣٤) راجع ، حوار مع عبد العظيم مصطفى الشيخ ، مصدر سابق .
- (٣٥) تم إجراء هذا الحوار مع الكاتب الراحل : سعد الدين وهبة في عام ١٩٩٦ .
- (٣٦) راجع ، حوار مع : سعد الدين وهبة ، عام ١٩٩٦ ، تسجيل صوتي .
- (٣٧) انظر ، لوارد وليم لين ، مرجع سابق ، ص ٣٩٩ - ٤٠١ وأيضاً راجع ص ص ١٥٥-١٥٨ من هذه الدراسة .
- (٣٨) راجع ، حوار مع سعد الدين وهبة ، مصدر سابق .
- (٣٩) راجع ، حوار مع حلمي إدريس علي .
- (٤٠) ملحوظة : حلمي إدريس علي ، هو شقيق الكاتب الراحل : يوسف إدريس
- (٤١) والزرزور اسم طائر ، راجع لسان العرب ، مرجع سابق ، ج ٣ ، ص ١٨٢٥
- (٤٢) لقد شاهد المؤلف هذه النمرة عام ١٩٦٨ في سامر قرية جبهة البحرية التابعة لمركز فاقوس

- (٤٣) راجع ، حوار مع حلمي إدريس علي ، مصدر سابق
- (٤٤) نفسه
- (٤٥) توفي عام ١٩٩٠ ، وقد كان من عائلة الخواجة.
- (٤٦) راجع، حوار مع جمعة محمود الخواجة، تسجيل صوتي .
- (٤٧) انظر، لسان العرب، مرجع سابق، ج ٤، ص ٢٣١٥.
- (٤٨) راجع، حوار مع إبراهيم عبد التواب (الأعرج)، تسجيل صوتي .
- (٤٩) راجع، حوار مع جمعة محمود الخواجة، مصدر سابق.
- (٥٠) راجع، المصدر السابق.
- (٥١) راجع، حوار مع إبراهيم عبد التواب، مصدر سابق.
- (٥٢) راجع، حوار مع إبراهيم عبد الباسط، تسجيل صوتي .
- (٥٣) راجع، حوار مع جمعة محمود الخواجة، مصدر سابق.
- (٥٤) راجع، المصدر السابق
- (٥٥) راجع، حوار مع كل من : إبراهيم عبد التواب وجمعه محمود الخواجة، مصدر سابق.
- (٥٦) راجع، حوار مع جمعة محمود الخواجة، مصدر سابق.
- (٥٧) راجع، المصدر السابق
- (٥٨) راجع، حوار مع إبراهيم عبد التواب، مصدر سابق .
- (٥٩) راجع ، حوار مع إبراهيم عبد التواب ، مصدر سابق .
- (٦٠) راجع ، حوار مع جلال عابدين محمد ، تسجيل صوتي.
- (٦١) انظر ، جلال عابدين محمد ، "لعبة الوحشة والملححة " ، اغنيات من موسيقى الجنوب
الأدباء ، الكتاب السابع ١٩٩٥ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ص ١١٢.
- (٦٢) راجع، حوار مع جلال عابدين محمد، مصدر سابق .
- (٦٣) راجع ، حوار مع جلال عابدين محمد، مصدر سابق.
- (٦٤) جلال عابدين محمد، الوحشة وملححة، مرجع سابق.
- (٦٥) راجع، المرجع السابق.
- (٦٦) انظر، السيد محمد علي ، مرجع سابق ، ص ٩٣.
- (٦٧) نفسه.
- (٦٨) راجع ، حوار مع الكاتب : شوقي عبد الحكيم ، تسجيل صوتي .
- (٦٩) نفسه.

- (٧٠) راجع ، المصدر السابق.
- (٧١) راجع ، المصدر السابق .
- (٧٢) انظر ، أحمد بهجت - شوقي عبد الحكيم، " مسرح الفلاحين " ، ملحق جريدة الأهرام ، ١٩٦٣/٨/٣٠ ، ص ١٢ .
- (٧٣) انظر ، للمرجع السابق
- (٧٤) المرجع السابق.
- (٧٥) انظر ، نفسه.
- (٧٦) أحمد بهجت - شوقي عبد الحكيم، " مسرح الفلاحين ٢ " ، ملحق جريدة الأهرام ، ١٩٦٣/٩/٦ ، ص ١٣ .
- (٧٧) المرجع السابق.
- (٧٨) انظر ، المرجع السابق.
- (٧٩) انظر ، أحمد بهجت - شوقي عبد الحكيم ، " مسرح الفلاحين ٣ " ، ملحق جريدة الأهرام ، ١٩٦٣/٩/١٣ ، ص ١٣
- (٨٠) انظر ، أحمد بهجت - شوقي عبد الحكيم، "مسرح الفلاحين ٤" ، ملحق جريدة الأهرام، ١٩٦٣/٩/٣٠ ، ص ١٣ .
- (٨١) انظر، شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور و الأساطير العربية ، دار العودة ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ٦١٤ .
- (٨٢) راجع ، حوار مع شوقي عبد الحكيم، مصدر سابق.
- (٨٣) راجع ، المصدر السابق.
- (٨٤) شوقي عبد الحكيم ، مرجع سابق ، ص ٦١٥
- (٨٥) عبد الرحمن عزنوس ، مرجع سابق ، ص ١٣٣
- (٨٦) راجع ، حوار مع شوقي عبد الحكيم ، مصدر سابق
- (٨٧) راجع ، حوار مع شوقي عبد الحكيم ، مصدر سابق
- (٨٨) شوقي عبد الحكيم ، موسوعة الفولكلور و الأساطير العربية ، مرجع سابق ، ص ٤٧٧
- (٨٩) راجع ، حوار مع شوقي عبد الحكيم ، مصدر سابق
- (٩٠) انظر ، شوقي عبد الحكيم ، مرجع سابق
- (٩١) انظر ، شوقي عبد الحكيم ، مرجع سابق ، ص ٤٧٧ ، ٤٧٨
- (٩٢) راجع ، حوار مع شوقي عبد الحكيم ، مصدر سابق

- (٩٣) انظر ، شوقي عبد الحكيم ، مرجع سابق ، ص ٧٩؛
- (٩٤) راجع ، حوار مع شوقي عبد الحكيم ، مصدر سابق
- (٩٥) احمد بهجت - شوقي عبد الحكيم ، 'مسرح الفلاحين' ، ، المقدمة، مرجع سابق
- (٩٦) انظر ، احمد بهجت - شوقي عبد الحكيم، 'مسرح الفلاحين' ، المقدمة ، مرجع سابق
- (٩٧) انظر ، احمد بهجت - شوقي عبد الحكيم، 'مسرح الفلاحين' ٢ ، مرجع سابق
- (٩٨) انظر ، احمد بهجت - شوقي عبد الحكيم، 'مسرح الفلاحين' ٣ ، مرجع سابق
- (٩٩) انظر ، احمد بهجت - شوقي عبد الحكيم، 'مسرح الفلاحين' ٢ ، مرجع سابق
- (١٠٠) انظر ، احمد بهجت - شوقي عبد الحكيم ، 'مسرح الفلاحين' ٣ ، مرجع سابق
- (١٠١) احمد بهجت - شوقي عبد الحكيم ، 'مسرح الفلاحين' ، المقدمة، مرجع سابق
- (١٠٢) انظر ، احمد بهجت - شوقي عبد الحكيم ، 'مسرح الفلاحين' ٤ ، مرجع سابق
- (١٠٣) راجع ، حوار مع شوقي عبد الحكيم ، مصدر سابق .
- (١٠٤) نفسه

الفصل الثاني

عروض تطبيقية مستلزمة من السامر الشعبي

▪ تجربة: "الغرافير"

تأليف: يوسف إدريس

▪ تجربتنا: "ليالي الحماد، الحلافية"

تأليف: محمود دياب

مسرحية : الفرافير

تأليف : يوسف إدريس

اتسمت فترة الستينيات بظهور نهضة مسرحية حقيقية كان من نتائجها زيادة الانتاج المسرحي وتنوعه كيفاً وكماً، وكان لاستلهام الموروث الشعبي في هذه الفترة مكان بارز لا يتمثل فقط في اتساع رقعة توظيف هذا الموروث الشعبي في المسرح، وإنما تمثل بشدة في تلك الدعوات الرامية إلى خلق صيغة جديدة للمسرح المصري استناداً إلى هذا الموروث، أبرز هذه الدعوات دعوة " يوسف إدريس " التي نشرها في ثلاث مقالات متتابعة بمجلة الكاتب، بتاريخ يناير وفبراير ومارس عام ١٩٦٤ تحت عنوان " نحو مسرح مصري"، وقد أعاد نشرها في فبراير عام ١٩٧٤ ضمن المجلد الذي يجمع أعماله الكاملة.

وفي هذه الدعوة يطرح يوسف إدريس تصويره لتحقيق مسرح مصري أصيل شكلاً ومضموناً، يتحقق فيه حالة " التمسرح " التي تتم بمشاركة كل فرد من أفراد الحاضرين مشاركة شخصية. (١)

وهو يرفض المسرح المصري المعاصر له ويعتبره وليداً غير شرعي نشأ كحفيد ملق للمسرح الفرنسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. (٢)

وفي النهاية يطلب منا "بعين كاشفه وبأفق مفتوح أن نبحث عن الأشكال المسرحية في حياتنا إذ تلك هي البذور أو اللبئات الأولى أو مادتنا الخام التي منها سنصوغ الجنين ونضع الأساس" (٣) لمسرح مصري خالص، ومن ثم يتوقف يوسف إدريس طويلاً عند (السامر) باعتباره الشكل المسرحي الذي تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا في الريف والمدن.

ويفرد إدريس مساحة كبيرة للحديث عن فرفور بطل هذا السامر معددا صفاته حيث يقول عنه :

" وفرفور أو زرزور مثال صادق للبطل الروائي المصري، الحق، الذكي، الساخر، الحاوي داخل نفسه، كل قدرة (على الزيق)، وكل مواهب (حمزة البهلوان)، ... ولكنه أبداً ليس نبيا ولا رسولا، إنه فقط فرفور، يبهز الناس وهو يضحكهم ثم يضحك

عليهم حين يبهرون، يأتيه الناس متسخي الأرواح متعبين وهو الذى يتولى بآخرة خارقة غسل أرواحهم وتطهيرها بلسانه وبذراعيه وبجسده وبكل الطاقة المحشودة داخلة، ينطق فيحسون جميعاً أنه يتكلم باسمهم، وأنه ليس صوته وحده ولكن صوتهم جميعاً اذا أرادوا التحدث، انه وحده (كورس) كالكورس الاغريقى تمثل فى فرد ليودى وجهة نظر الجماعة الساخرة. " (٤)

وبعد ذلك مباشرة كتب يوسف إدريس مسرحية "الفرافير" كمثال أو نموذج للمسرح المصرى الأصيل الذى دعا إليه، وقد استلهم فيها السامر الشعبى.

وقد كان رد الفعل الأدبى لهذه التجربة مدمراً، فرفضها نقاد كثيرون رفضاً عنيفاً. وأصر الناقد الألبى الدكتور محمد مندور على أن "الفرافير" - برغم مطامع يوسف إدريس وما علقه عليها من آمال - مثقلة بتأثيرات أوربية من حيث الشكل والفلسفة. وأن من التأثيرات البادية للعيان فيها، هدم بيراند يلو للحناط الرابع، وتكنيك الارتجال الذى تميزت به الملهاة الارتجالية (الكوميديا ديلارتي)، وإحياء بريشت للمسرح الملحمى، واستخدام بيكيت الهزلى (بطريقة الفارس) للانتحار فى مسرحية "فى انتظار جودو". (٥)

ذلك بالإضافة إلى الفكرة التى سيطرت على كثيرين لفترة طويلة ومنهم الناقد فاروق عبد الوهاب - حسب اعترافه فى مجلة المسرح - "أن "الفرافير" متأثرة إلى حد بعيد بكوميديا "الضفادع" لأريستوفانيس نظراً للعلاقة القائمة فيها بين الإله ديونيسوس والعبد اكتيسيس وإمكان إيجاد تشابه بين تلك العلاقة وعلاقة السيد بفرفور وكذلك مشهد الميت الذى يعرض عليه ديونيسوس توصيل الأحمال إلى هاديس والذى يرفض فى أنفة لأن المبلغ لم يعجبه، وإمكان إيجاد تشابه بين ذلك المشهد ومشهد الرجل الطالب موته والميت الطالب دفنه فى "الفرافير". " (٦)

إن تناول مسرحية الفرافير بالنقد فى أى ضوء غير ذلك الذى ينبع من داخلها هى يعتبر ظلماً لها. وبهذا الموقف غير المتحيز سوف نجد أن ما أصاب "الفرافير" من ضرر من جراء تلك الضجة النقدية، أكثر بكثير مما أصابها من نفع، لأنها بدلاً من أن تكون مسرحية بسيطة ممتعة أصبحت مسرحية متعبة، يشاهدها النقاد فى تحفز ثم يهرولون إلى مكنتاتهم ويخرجون المراجع ويقرؤون وهم على يقين من أنفسهم أنهم سوف يجدون مفتاح اللغز الغامض فى تلك الكتب، ويفوتون على أنفسهم بذلك فرصة الاستمتاع بعمل فنى

ممتع يطرح أفكاراً جديدة من حيث الشكل والمضمون.

قراءة شعبية للفرافير :

في هذه القراءة النقدية لمسرحية "الفرافير" لا يميننا مناقشة الأفكار الفلسفية أو "الأيدولوجية" التي تطرحها المسرحية بشكل عام إلا ما كان منها مرتبطاً بالسامر الشعبي الذي استلهم منه المؤلف مسرحيته.

ويجدر بنا في البداية أن نذكر المصادر التي استقى منها يوسف إدريس عناصر العرض في السامر الشعبي.

يؤكد لنا الفنان التشكيلي حلمي إدريس - شقيق يوسف إدريس، والذي كان قريباً منه في السن - أن السامر الذي شاهده بمصاحبة شقيقة يوسف كان في محافظتين فقط، أولاً في محافظة دمياط وبالتحديد في قرية البراشية التابعة لمركز فارسكور، حيث كان والداها يعمل ناظرًا للزراعة هناك، ثم بعد ذلك شاهدها السامر في قرية البيروم التابعة لمركز فاقوس بمحافظة الشرقية مسقط رأسيهما، وذلك عندما ترك والداها العمل في البراشية وعاد إلى بلدته ليزرع أرضه التي كانت لا تتجاوز الثلاثين فدانا. (٧)

ونحن نحاول في هذه القراءة النقدية الوقوف على نقاط التلاقي بين مسرحية "الفرافير" وبين السامر الشعبي موضوع هذه الدراسة، وأيضاً إظهار مناطق التعارض بينهما، وذلك في النص المكتوب أو في العرض الذي أخرجه كرم مطاوع للمسرح القومي وعرض في إبريل عام ١٩٦٤

أولاً : كسر الإيهام :

تبدأ المسرحية بشخص يقف في مواجهه الجمهور. مخاطباً إياه مباشرة معلناً أنه "مؤلف الرواية" يدعو هذا الشخص الجمهور إلى الاشتراك في التمثيل محاولاً إزالة الحواجز بين بعضهم البعض من ناحية، وبينهم وبين منصة التمثيل من ناحية أخرى:

"إحنا كان ممكن نبتديها على طول ويقعد كل واحد فيكم يتفرج عليها في الضلمة لوحده كأنه في سينما، احنا في مسرح، والمسرح احتفال، اجتماع كبير، مهرجان، ناس كثير، ناس، بنى آدم من سابوا المشاكل بره وجايين يعيشوا ساعتين ثلاثة مع بعض ، عيلة إنسانية كبيرة اتقابلت ويتحتفل ، أولاً أنها اتقابلت وثانياً أنها ح تقوم في الاحتفال ده بمسرحية وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق. عشان كده ما فيش في

روايتي ممثلين ولا متفرجين، انتم تمثلوا شوية والممثلين يتفرجوا شوية. " (٨)

والمؤلف هنا يكسر قاعدة الإيهام وبذلك يرمى قاعدة جديدة وهى أن ما ترونه الآن ليس حقيقة، بل ان ما ترونه الآن خيالا، مشكلة أدعوكم للاشتراك فى حلها، قضية نناقشها معا ونفترج عليها ونضحك منها.

إن كسر الإيهام أو هدم الحائط الرابع الذى فعله يوسف إدريس فى "الفراير" لم يكن متأثرا فيه ببيرانديللو كما ذكر محمد مندور، ذلك لأن الإيهام الكامل شئ لا يعرفه السامر الشعبى وذلك عن غير قصد، فأبطال السامر لا يستطيعون التقمص الكامل للدور والانفصال التام عن المتفرجين الذين يستمدون منهم حرارة الأداء التمثيلى وفكرة (القافية).

فهم يمثلون بغرض القص والحكى، وبذلك يكون معظم حوارهم متوجها إلى الجمهور الذى يشاركون فى التعليق، وإن حدث أن انتشل عنهم الجمهور فإنهم على الفور يشاكسونه بالحوار أو بالسباب أو حتى بالضرب بالمقرعة أو (بالفرقة) أو (بالمف)، أو (بالكرباج)، أو (بالتيلة) أو إلخ.

فالمهم عند أبطال السامر هو الحضور العقلى للجمهور معهم لكى يشاركونهم فعلا فيما يقدمونه.

ومثال على مخاطبة الجمهور مباشرة نستطيع أن نجده فى سامر قرية البيروم التابعة لمركز فاقوس بمحافظة الشرقية، وفيه كان يقف محمد أبو السيد الشهير بـ (زقزوق) ويحدث جمهور الحاضرين شاكيا لهم مشكلته عن كثرة أولاده وعن زوجته التى تتجب له طفل كلما اقترب منها أو تحدث إليها أو حتى ضربها ... ثم يأخذ معه الجمهور فى رحلة إلى تنفيذ الحل الذى توصل إليه وهو التخلص من أولاده واحدا تلو الآخر. (٩)

ثانياً : شخصية قرفور :

ثم يدخل "قرفور" المسرح ، وحسب ملاحظات المؤلف " يدخل قرفور فى ضجة وزينة وزمبليطة يرتدى بدله قديمة جدا ذات شكل خاص هى مزيج من رداء البهلوانات والأراجوزات والمهرجين فى السيرك، ... ووجهه مطلى بالدقيق أو بالبودرة البيضاء، وعلى رأسه طربوش قديم أو طرطور ... ، يدخل كزويمة يدور فى دائرة للمسرح ويحدث هرجا ومرجا بين الصفوف الأولى ليجبرها على التراجع وتوسيع الدائرة مستعينا

بمقرعته... يضرب بها بعض متفرجى الصفوف الأولى". (١٠)

وهنا يستعير يوسف إدريس دخول مهرج السامر وبطله الرئيسى المسمى "زقزوق أو فرفور أو زرزور أو خلبوص" والذي قد تناولناه بالتفصيل فى الجزء السابق الذى جمعنا فيه بعض عروض السامر الشعبى من قرى مصر المختلفة. يستعير يوسف إدريس دخول بطله الرئيسى بمقرعته وكذلك ملابسه و (ماكياج) وشخصيته وخفة دمه ولسمانه اللاذع من ذلك السامر الذى استقى منه هذه التجربة. وهى شخصية لم يستمرها المؤلف من الكوميديا ديلارتي " كما قال بعضهم، ولكنها أصلية فى السامر الشعبى المصرى، لها علاقة حيه مع المتفرجين نابضة دائما والحيوية وسرعة البديهة والنقد اللاذع والتهكم على كل شئ. وهنا يعترضنا سؤال مهم يفرض نفسه :

من أين استمار يوسف إدريس اسم " فرفور " بطل مسرحيته؟

وللإجابة على هذا السؤال يجب أن نعود إلى مصادر يوسف إدريس التى سبق أن أشرنا إليها وهى متمثلة فى سامرى محافظة دمياط ، ومحافظة الشرقية. إن بطل سامر محافظة دمياط (قرية البراشية) كان اسمه " زرزور " (١١) ، وأبطال سامر قرى محافظة الشرقية كان اسمهم " زقزوق ، أبو الشعيشع ، المفش ، أبو رقية صفيح " وذلك فى قرى مركز فاقوس حيث نشأ يوسف إدريس. (١٢)

وفى هذا البحث الميدانى عن السامر الشعبى الذى شمل ثمان محافظات لم نعثر على اسم " فرفور " إلا فى محافظة واحدة ، هى محافظة الفيوم التى ذهب إليها كل من أحمد بهجت وشوقى عبد الحكيم عام ١٩٦٣ ، ورصدا منها أكثر من عرض للسامر الشعبى، جميع هذه العروض كان بطلها الخادم " فرفور " ، وقد تم نشر بعض هذه النصوص فى ملحق الجمعة لجريدة الأهرام خلال شهرى أغسطس وسبتمبر عام ١٩٦٣. (١٣) ، ومن المؤكد أن يوسف إدريس قد قرأ هذه النصوص جيدا، كما قرأ أيضا الملاحظات التى كتبت عنها ، وبالتالى أخذ منها اسم " فرفور " ، بل وبعض أبعاد شخصيته، ذلك لأن مهرج السامر فى المحافظات الأخرى وإن كان سليلط اللسان ، نو نقد لاذع ، سريع البديهة، مرح ، نابض بالحياة ، يملك أمثالا شعبية ، ولكنه ليس فيلسوفا مثل مهرج سامر الفيوم المسمى " فرفور .. إذن يوسف إدريس جمع صفات جميع مهرجى السامر فى شخص " فرفور " بطل مسرحيته.

ثالثا : الفرفور والسيد :

إن علاقة الخادم " فرفور " بالسيد هى علاقة أساسية وأزلية فى عروض السامر الشعبى فلا خادم بلا سيد ولا سيد بلا خادم ، وهذا السيد يتخذ فى السامر أشكالا مختلفة فهو الملك والوزير وقائد الجيوش فى سامر الفيوم ، وهو صاحب البيت والخواجة وشيخ الخفر فى سامر كل من دماط وبنى سويف والشرقية ومن صدام السيد القوى قليل الذكاء بالخادم الضعيف الذكى الماكر تتولد الكوميديا التى تتجاوز الواقع فتسمح للخادم بضرب السيد بـ " الفرقة " أحيانا . وهذا ما فعله يوسف إدريس بالخادم فرفور والسيد ، حيث قدمهما لنا فى مشهد من مشاهد كوميديا السامر الشعبى المألوفة بما فيها من تطويل ولعب بالألفاظ ، ونفاذ صبر. من جانب فرفور، لا يلبث أن يعبر عنه التعبير المعتاد بالمقرعة بينما السيد يهرب محتجا.

رابعا : مسرح للتحريض :

إن الدراما عند يوسف إدريس لها طابعها الاجتماعى ، ذلك لأنه لا يريد لمسرحياته أن تكون مجرد ترفيه ، بل يريد أيضا أن يكتشف المتفرجون حقيقة الحياة ويعترفوا على أنفسهم فوق خشبه المسرح ، فأدريس يريد لمتفرجيه أن يصدموها تماما بهذه الاكتشافات ، بحيث تستولى عليهم جميعا رغبة قوية فى التغيير. أجل جميعا ، لأن إدريس ككاتب مسرحى اشتراكى لا يقصد بمسرحياته أن تنصب على الأفراد ، أو أن تكون موجهة إليهم بل إلى المجتمع بأسره ككل. فللمسرح عند إدريس خاصية عامة، وهو بهذه العمومية مختلف عن دراما بريشت التى تخاطب عقلانية الإنسان ، لأن إدريس يخاطب دائما الوجدان العام المشترك لجمهوره. وهكذا يكون لدى متفرجيه حافز فردى قوى لتغيير أنفسهم ، وحافز جماعى لتغيير حالهم ووضعهم. (١٤)

ومن ثم فقد نادى يوسف إدريس فى مقدمة مسرحية "الفرافير" بأن الممثل فى مسرحيته هذه ينبغي ألا يندمج تمام الاندماج فى التمثيل بحيث ينسى جمهوره، ولا ينبغي فى الوقت نفسه أن ينسلخ تماما من تمثيله. بل ينبغي على الممثل - كما يقول يوسف إدريس - أن يكون "عين فى الجنة وعين فى النار". (١٥)

فالدراما التحريضية موجهة أساسا إلى مجموع المتفرجين ككل، لا إلى أفراد. ولذا كان على الممثل أن يلاحظ ويتتبع رد فعل جمهوره، ليغير تمثيله بما يلائم ذلك. وينبغي

على الممثل باستمرار أن يكون يقظاً لحالة متفرجه النفسية، وأن تكون لديه استجابة فورية لهذه الحالة. فإذا رأى أنه يفقددهم، فعليه أن يلون وينغم تمثيله بحيث يستحوذ على انتباههم ، فالممثل فى الدراما التحريضية ينبغى دائماً أن يكون واعياً بنفسه كممثل، وأن يسأل نفسه دائماً : ماذا أريد أن أعبر عنه، وماذا أريد أن أصل إليه أو أحققه. (١٦)

وهكذا كان الحال فى عروض السامر الشعبى التى رصدناها سابقاً، كانت عروضاً تحريضية، بداية من عرض المحبطين الخاص بالفلاح عوض والذى قدم أمام محمد على، منتقداً النظام الحكومى فى ذلك الوقت، ثم عروض السامر الشعبى فى قرى مصر التى كانت بالدرجة الأولى تعرض على نقد الحياة السياسية والطبقية فى ذلك الوقت، وقد كان الممثل فى تلك العروض واع تماماً بمتفرجه، لا يندمج فى الدور ويترك جمهوره دون أن يعمل على تنبيهه من آن لآخر. ونذكر هنا "أبو الشعيشع" الذى كان أحد أبطال سامر مركز فاقوس بمحافظة الشرقية، فعندما كان يسمع ضجيجاً أثناء تمثيله، فإنه يتوقف على الفور عن التمثيل ويثبت بصره فى اتجاه شئ ما غير مرئى ثم يحدث بغمه صوتاً غريباً حاداً عالياً يجعل الجميع ينتبهون إليه ويصمتون فيواصل التمثيل. (١٧)

وهناك مثال آخر أكثر نضجاً نأتى به من سامر محافظة المنوفية، وبالتحديد من السامر الدينى الذى كان يرأس فرقته الشيخ "على النقى"، ممثلاً عندما كانت تشخص الفرقة حكاية معينة وتنتهى إلى نهاية لا تعجب الجمهور وتجعله يثور ويتدخل ويبدى آراءه ... على الفور يتدخل الشيخ "على النقى" ويأتى بقرائن من القرآن والسنة تؤيد التشخيص الذى تم، ولكن فى النهاية يقدم الحل الذى استطاع صاحبه إقناع الجميع بأفضليته بما يدعمه من آيات قرآنية وأحاديث نبوية. (١٨)

وبشكل عام فإن علاقة الممثل بالمتفرج داخل حلقة السامر كانت علاقة حية، ذلك لأن ممثلى السامر كانوا دائماً يخلقون مناطق فى العرض يكسرون فيها الإيهام ويشتبكون مع الجمهور فى حوار ساخر حول للحكاية التى يمثلونها ، ثم يعودون مرة ثانية إلى التمثيل ولكن هذه المرة يكون تمثيلهم بتوجه جديد.

خامساً : الرجل الذى يلعب دور المرأة :

وهو شخصية أساسية فى معظم عروض السامر الشعبى فى مصر بما فى ذلك عروض المحبطين، وقد تناولنا ذلك بالتفصيل سابقاً. أما قيام الرجل بتمثيل دور المرأة،

فقد كان ذلك يرجع إلى سببين منفصلين :

أولاً : إحجام المرأة عن التمثيل في العروض الأولى للمحيطين والذي استمر إلى منتصف القرن العشرين بالرغم من وجود طائفة "الغوازي" التي كانت تشترك في إحياء الأفراح إلى جانب المحيطين.

ثانياً: بعد اشتراك "الغوازي" في التمثيل، لعب الرجال أيضاً أدوار المرأة في السامر الشعبي وذلك من أجل لضفاء الكوميديا على دور المرأة وخاصة عندما تكون هي الزوجة القبيحة الغيورة، أو "الحماة" أو "الداية".

ومن ثم لم يتوان يوسف إدريس عن تقديم رجل يلعب دور المرأة نقله إلى مسرحيته من سامر محافظة الشرقية. (١٨) وقد أوصى بأن المرأة التي تلعب دور زوجة فرفور يجب أن يكون رجلاً يلبس ملابس امرأة .

" يدخل رجل طويل رفيع كشفيق نور الدين مثلاً يرتدى ثوبا أسودا طويلاً يجرجر على الأرض ويتعصبب بمنديل أسود وطرحة ويضع فوق وجهه برقعاً ذا خرزة حمراء. " (١٩)

سادساً : اللعب على المكشوف

وهو من إحدى خصائص عروض السامر الشعبي ، فأبطال السامر لا يعرفون شيئاً عن "كواليس" المسرح ، أو ما يسمى بالخدعة المسرحية التي تحدث الإيهام الكامل ، فهم يمثلون كأنهم يحكون أو يقصون قصصاً وهم مستشعرون وجود الجمهور المتلقى منهم وبذلك يقيسون درجة انفعاله بأدائهم تماماً مثل شاعر الرابابة. ومن ثم فإن جميع مفردات لعبة التشخيص تتم على المكشوف ، تغيير الملابس، استخدام الأكسسوار، وضع قطع رمزية للديكور ، إعطاء تعليمات ، اعتراض، مشاجرات حول التمثيل ، أخذ رأى الجمهور.... إلخ .

وكذلك كان الحال في مسرحية "الفرافير" فقد قدم فيها يوسف إدريس لعبته التمثيلية على المكشوف ، فأبطال المسرحية يدركون أنهم ممثلون يلعبون أدواراً معينة ، يعترضون عليها أحياناً ، بل ويعترضون على مؤلف أدوارهم أيضاً ، ثم يجعلون الجمهور مشاركاً لهم في قضيتهم الخاصة بالأدوار التي يمثلونها، وفي القضية التي تطرحها المسرحية بشكل عام . وكتب يوسف إدريس أنواراً خاصة بالمترجمين يقوم بتمثيلها بعض

الممثلين الذين يجلسون وسط صفوف جمهور المتفرجين .

" فرفور : [مخاطباً السيد] انت بتسألنى أنا ، ما تسألهم هم . هم بس شاطرين يتفرجوا علينا ، واحنا مورطين كده .. ما فيش واحد ابن حلال يتمطع كده ويقول لنا حل ؟

متفرج ٣ : (يقف ويقول) ما تسيبوا بعض ، وكل واحد يشتغل لوحده..

(هنا تتحول حالة المسرح إلى ما يشبه المؤتمر المضاء الأتوار بينما الأضواء قد خفتت على خشبة المسرح)

فرفور : ما عملناها يا حدق فى الفصل الأول وما نفعش ، إياك كنت ساعتها نايم.

متفرج صبي: أنا عندى حل .. إيه رأيكم انكم تجيبوا ماكينات تشغلوها فرافير.

السيد : فرافير ؟

الصبي : أيوة كل واحد يجيب له ماكينة يشغلها عنده فرفور ، وهو يعمل سيد عليها.

السيد : طيب احنا حانشغل الماكينة ، ومين اللى حاشغلنا؟

الصبي : هو ضرورى حد يشغلكم ؟

السيد : كل حاجة بتشتغل يا ابنى ، لا بد لها حاجة تشغلها.

الصبي : حتى البنى آدم؟

السيد : حتى البنى آدم

متفرج ٤ : خلوها وجودية بقى

متفرج ٥ : ماهو علشان يتوجدوا لازم أولاً ياكلوا . وعلشان ياكلوا لازم

يشتغلوا وعلشان يشتغلوا لازم سيد وفرفور. " (٢٠)

وبعد أن يتأزم الموقف بين السيد والفرفور لعدم وجود حل ، ينفع من المسرح عامل الستار ، ضخم الجثة ، أصلع ، بنهرهما:

" عامل الستار: جرى إيه يا جدعان انتوا فاكرينه مسرح أهلى من غير

قانون من غير نظام ، وقتكم انتهى من زمان وليدى حازر فيها حبل

الستارة م الصبح لما حيقطعها انكو تنهوها مفيش فايدة . هو مفيش نظر ..
مفيش إحساس .. أنا بصراحة مرأتى بتولد الليلة دى ولازم أجرى
ألقها... " (٢١) .

ثم يقترح عليهما الانتحار كنهاية ، مثل معظم الروايات التى انتهت بالانتحار ،
وعندما يتراجع السيد وفرفور عن تنفيذ الانتحار ، يقوم عامل الستار بمساعدتهما فى اتمام
عملية الانتحار شنعاً .

وهكذا يتضح لنا من الفقرة السابقة التى أوردناها من مسرحية "الغرافير" ، إلى أى
مدى حرص يوسف إدريس على كشف أوراق لعبة التمثيل فى مسرحيته تأسيساً بعروض
السامر الشعبى ، الذى كان للجمهور فيه دور أساسى لا يكتمل العرض بغيره .

سابعاً: موضوعات متعددة

تتميز عروض السامر الشعبى بالموضوعات المتعددة ، حيث يقف بطل السامر
أمام أهالى القرية معلّقاً على مشكلات الفلاحين الاجتماعية ، وتتوالى نواذره فى
أشواط قصيرة متلاحقة من الملاحظات النقدية اللاذعة ، تفصل بينها فقرات من
الرقص والغناء والعزف الموسيقى .

وفى مسرحية "الغرافير" نلاحظ أن فرفور لا يناقش موضوعاً معيناً محدداً ، بل
يهجو ويندد بجوانب متنوعة شتى من وجود الإنسان ، ووضعه أو حاله الاجتماعى
والسياسى . ويتم ذلك بمخاطبة الجمهور مباشرة عن طريق "المونولوج" ، على أمل
استدراجه إياه إلى حد المشاركة معه فى تمثيل المسرحية .

ثامناً: كسر وحدتى الزمان والمكان

سبق وأن أشرنا إلى أن عروض السامر الشعبى لا تعرف معنى لوحدة الزمان
والمكان ، فالزمان يتغير بكلمة من الممثل أو بدقة من الطلبة ، وكذلك الحال بالنسبة
للمكان فبمجرد أن يخطو بطل السامر عدة خطوات فى أى اتجاه ينتقل مع هذه الخطوات
إلى بلاد بعيدة ، يصلها بسؤال "إحنا فين دلوقت ؟" ، "إحنا فى الجبل" ، أو فى أى مكان
آخر يريد البطل أن يذهب إليه فى أحداث الحكاية . (٢٢)

ومن ثم فإن عروض السامر الشعبى كانت خالية من الديكور ، وإن وجد فيكون
قطعة واحدة فقط متمثلة فى مقعد سهل تحريكه ، وهذا المقعد هو كرسي المرش، وهو

السريـر ، وهو الصخرة فى الجبل .. إلخ ، وذلك لسهولة الانتقال بين الأماكن والأزمنة المختلفة داخل الحكاية . وكذلك الحال فعل يوسف إدريس ، فنحن لا نعرف مكانا محددا تدور فيه أحداث مسرحيته "الفراير" ، حيث تبدأ الأحداث بوجود الأبطال على خشبة المسرح ، ثم نراهم بعد قليل فى الجبل يحفرون المقابر .. وتمر عليهم سنوات عديدة ينجبون فيها أجيالاً من البشر ، كل ذلك يحدث بكلمة أو بحركة من الممثل (٢٣)

تاسعاً : نمر مستعارة من السامر الشعبى

● نمرۃ النمرية من أسماء العائلات

وهى نمرۃ أساسية كان يبدأ بها سامر قرية البراشية التابعة لمركز فارسكور بمحافظة دمياط (٢٤) ، وقد استعارها يوسف إدريس ووضعها فى مسرحيته :

" فرفور : انت فاكرنى بألف .. والله الأسامى عندنا كده .. السبيط المغفل .. أى والله صاحب البيت بتاعنا اسمه الأستاذ حامد المغفل .. كله كده .. عيلة الجمل .. الناقة .. أبو خروف أبو معزة .. غراب .. عيلة الأكرع الأعمى الأعور .. الأخنـف ، وتروح بعيد ليه .. الأطرش .. أبو قفة .. أبو طشت أبو منشة قصير الديل .. أبو فروة أبو قتب .. أبو حشيش ، تسمشى على مدوح بك اللى كاتب فى الكرت بتاعه مدوح حسن .. تعرف بقية اسمه إيه .. مدوح حسن الحرامى .. لقبه كده . " (٢٥)

● نمرۃ هات الكرسي هنا

وهى نمرۃ أساسية فى سامر (شلاطة) محافظة بنى سويف ، وفيها يطلب الخواجة (المسيد) من عثمان (الخادم) احضار كرسي إلى مكان معين، وعندما يحضره له حيث أشار ، يطلب منه وضعه فى مكان آخر ، وعندما يذهب به إلى المكان الآخر، يخبر الخواجة رأيـه مرة أخرى ويطلب من عثمان وضع الكرسي فى مكان ثالث ،... وهكذا لا يستقر الكرسي فى مكان (٢٦)

وقد استعار يوسف إدريس هذه النمرۃ بعد إجراء تعديل عليها فاستبدل عبارة

(هات الكرسي هنا) بعبارة (أفـحـر هنا) كالتالى:

" فرفور : (ناظراً إليه ومتنفساً بصعوبة) يعنى أفـحـر هنا؟

المسيد : أنا قلت هنا؟

فرفور : أمال فين ؟

السيد : مشيراً إلى مكان آخر

فرفور: هنا ؟

السيد : وهو هنا زى هنا ، أنا بقول هنا

فرفور : اللى انت عايزه .. حاضر .. هنا ؟

السيد : يا باى على الخباء الأزلى ده.. ياأخيـنا قلنا هنا (مشيراً إلى اليمين)

يعنى هنا (مشيراً إلى اليسار) مش فاهم يعنى إيه هنا ؟

(مشيراً إلى الأمام) " (٢٧)

● نمره فتح الباب

وهى نمره معروفة فى سامر دمياط ، فعندما كان يريد "زرزور" فتح باب القصر الكبير، يذهب إلى أحد أركان حلقة السامر ويمسك فى يده مقبضاً وهمياً ويديره فى الهواء بينما يصيح ببعض الكلمات السحرية التى تعبر عن حركة فتح كالون الباب:

زرزور : (صالحاً) كاللن ومستكلن وكلاكن. (على الفور ينفـتح الباب) (٢٨)

ولو انتقلنا إلى مسرحية "الفرافير" لوجدنا نفس النمره كالتالى :

" فرفور : (يذهب إلى الباب الوهمى ، ويمسك بأكرة وهمية ويقول):

كلكم ومستكلم ويللم ..زىق انفتح الباب

(تدخل السيدة مرتدية بدلة رقص شرقى)

يا وعدى " (٢٩)

● نمره الوصف الكوميدى

وهى كانت نمره أساسية فى سامر قرى مركز فاقوس بمحافظة الشرقية

الأساسية :

الراقصة : عشان تتجوزنى ، إوصفنى وأنا أوصفك

زقزوق : جورتك [جبهتك] ؟

الراقصة : جورتي هلال شعبان

زقزوق : وأناى جورتي خط مطاوع أم عجرم

ألفارقة : بقى [قلى] خاتم سليمان

زقزوق : وأنى بقى ، بج حمار إلخ (٢٠)

ويستمران هكذا إلى أن يصفوا جميع أعضاء الجسم بطريقة كوميدية تفجر الضحكات عند المتفرجين .

وقد استعار يوسف إدريس هذا الوصف فى مسرحيته ، ولكن جعله بين امرأتين ، أحدهما صاحبة الدور ، والأخرى للمتفرجة ، وكل منهما تتباهى بجمالها من أجل الفوز بقلب السيد . كما أن المرأة القبيحة - رجل يلعب الدور - زوجة "فرفور" تشترك معها فى هذه المباراة من أجل إظهار جمالها أيضاً :

" صاحبة الدور : (جاذبة السيد إليها) ما يعجبكش قوامى ده اللي زى غصن

البان

المتفرجة : (جاذبة إليها السيد) أمال قوامى بقا اللي زى المانيكان

المرأة . : [زوجة فرفور] أنا من الجهادى أمسحهم خالص ..

أنا البان نفسه

فرفور : لازم لبان دكر

صاحبة الدور : وشايف عينيه اللي زى عيون الغزلان

المتفرجة : أمال عينيه أنا اللي أحسن من أن شريدان

المرأة : ولا يهملك أنا عينيه وسع للفنجان

فرفور : أصلها عين جمل يا خالة

صاحبة الدور : وشايف بقى اللي زى خاتم سليمان

المتفرجة : ده أنا بقى حبة حبة يبقى فتحة زراير القمصان

المرأة : أمال أقول ليه أنا اللي بقى قد الكستبان

فرفور : كستبان فيل وحياتك * (٢١)

•الحركات البهلوانية

وهى من الخواص التى يتمتع بها مهرج السامر الشعبى ، حتى أن "محروس" أحد

أبطال سامر الفيوم ، الذى كان يقوم بدور المهرج ، قال عن نفسه :

-أنا مش ممثل وبس .. أنا أصلى عازف كلارنيت ورياضى ، يعنى أعرف

أعمل حركات فى السبرك (٣٢)

وفى سامر (شلاطة) بنى سوف أيضاً ، كان يتخلل الغناء والتمثيل فواصل من ألعاب "الأكروبات" (٣٣) .

وقد استعار يوسف إدريس هذه الفقرة وكتبها فى ملاحظاته على أداء فرفور فى بعض المشاهد كالتالى:

" فرفور أثناء هذا الكلام يكون مشغولاً بالتفتيس عن فرحه وارتياحه بالقيام باستمرارات والقفز فى الهواء والدرجة على الأرض " (٣٤) .

● الميت يتكلم

يطالعنا يوسف إدريس فى الفصل الثانى من "مسرحة" "الغرافير" برجل ميت يتكلم، بل ويتحاور مع فرفور والميد من أجل حفر قبر مناسب له لكى يدفن فيه . وقد جاء حوار إدريس فى هذا المشهد حواراً كوميدياً ساخراً . وقد أوجد البعض تشابهاً بين ذلك المشهد وبين مشهد الميت فى كوميدى "الضفادع" "لأريستوفانيس" التى يعرض فيها "ديونيسيوس" على الميت توصيل الأمتة إلى العالم الآخر فيرفض فى أنفة لأن المبلغ الذى عرضه عليه نظير تلك الخدمة لم يعجبه (٣٥) .

ويرى المؤلف أن مشهد الميت الذى قدمه لنا يوسف إدريس فى مسرحيته ليس بعيداً عن السامر الشعبى أيضاً ، فالموت فى عروض السامر حدث كوميدى وليس مأساوياً ، يرجع ذلك إلى طبيعة الاحتفال السعيد الذى يقدم فيه السامر ، فعندما مات الخادم عثمان فى سامر (شلاطة) بنى سوف وتحير عشيق ابنة السيد فى كيفية دفنه وقد طلب أكثر من حانوتى مبلغاً كبيراً من أجل الدفن ، رفع عثمان رأسه وهو ميت وخاطب العشيق والهائم قائلاً :

عثمان : طب ادونى أنا ربيع جنيه بس وأنا أروح التربة لوحدى وأدفن نفسى كمان (٣٦) .
ومن الملاحظ أن موضوع الحديث فى مشهد السامر السابق كان يدور حول الاختلاف عن دفن ميت مطلوب دفنه ، هو نفس موضوع الحديث فى مشهد الميت الذى قدمه يوسف إدريس فى "الغرافير" . أما موضوع الحديث فى مشهد الميت فى مسرحية "الضفادع" فقد كان عن طلب خدمة من الميت نظير أجر معين ، وليس له علاقة بالدفن .
ويسؤال إبراهيم عبد التواب - أحد أعضاء فرقة سامر بنى سوف - عن ذلك

المشهد وعلاقته بمشهد الميت فى مسرحية "الضفادع" ، أكد أنهم لا يعلمون شيئاً عن هذه المسرحية ، وأن جميع شغلهم كان متوارثاً عن الذين سبقوهم أو من تأليفهم ، ثم أضاف أن السبب الذى جعل الميت يتكلم ، هو أنه كان بطل الفرقة والبطل لا يترك "قشة" تمر إلا ويعلق عليها حتى وإن كان يلعب دور الميت .

إذن كلام الميت فى سامر (شلاطة) بنى سويف ، جاء تلقائياً بفرض قول البطل (إفيه) شعر أنه يجب أن يقال فى موقف معين وجب فيه قوله .

وكذلك الحال بالنسبة لميت "الفرافير" ، إن التطور الطبيعى للموضوع الساخر الذى قدمه يوسف إدريس فى هذه المسرحية ، والذي أدى إلى رفض جميع الوظائف عدا وظيفة "التربى" التى عمل بها كل من فرفور والسيد ، كان من شأنه إحداث تهكم فى ذلك المشهد حيث يقوم الميت بنفسه بمعاينة واختيار القبر الذى سوف يدفن فيه.

● الرقص البلدى والتحطيب

ما من سامر كان يخلو من فقرة للرقص البلدى أو للتحطيب ، سواء كان ذلك السامر مقاماً فى الوجه البحرى ، أو فى الوجه القبلى ، وهى فقرة كانت تقم بين فصوله المختلفة من أجل للتنوع ومشاركة بعض "المعازيم" للتحطيب ، أو بتقديم النقاط بالنسبة للرقص البلدى .

وفى مسرحية "الفرافير" حرص يوسف إدريس على احتوائها على فقرتى الرقص البلدى والتحطيب أيضاً تبعاً لتقاليد السامر الشعبى ، ولكنهما جاءا مقحمين على المسرحية حيث تنازعت كل من صاحبة الدور والمتفرجة على الزواج من السيد .

"السيد : خلاص للى فيكو تطلع أحسن من الثانية ح أتجوزها"

وكانت المنافسة بينهما فى الرقص . ثم بدون مبرر نرى المرأة التى تريد الزواج من فرفور تلعب معه مباراة فى التحطيب ، ينال فيها فرفور بضع ضربات على جانبه وظهره وبطنه ، فى النهاية يسقط بين ذراعيها مغمى عليه (٣٧) .

هذا بالنسبة لما حققه يوسف إدريس من تلاقى مع عناصر العرض المسرحى الموجودة فى السامر الشعبى والتى حرص أن تتضمنها مسرحية "الفرافير" ، وذلك من أجل الوصول إلى مسرح مصرى أصيل يتحقق فيه حالة من حالات التمسرح التى كانت من أسس عروض السامر الشعبى المصرى .

ولكننا نأخذ على يوسف إدريس مأخذين مهمين هما :

أولاً: لقد نادى يوسف إدريس فى عدة مقالات سبقت هذه المسرحية بما أطلق عليه "بالتمسرح" وقد أوضح لنا الفرق بين الفرجة والتمسرح ، حيث تمنى أن يكون هذا التمسرح هو أسس أى عرض مسرحى مصرى ذلك لأن التمسرح عنده " ليس هو المكان أو الاجتماع الذى (تفرج) فيه على شئ ، إذ هذا ابتكر له شعبنا كلمة "فرجة" أو رؤية ومشاهدة ، أما المسرح فهو اجتماع لا بد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين ، مثله مثل الرقص من بدائيته إلى احتفالات الملكة فيكتوريا ، لا يسمى رقصاً إلا إذا اشترك فى الرقص كل الحاضرين ، أو الأغنية الجماعية لا تعد جماعية إلا إذا غناها كل الناس معاً لأنه فى كل تلك الأشكال المسرحية لا بد من توافر عنصرين .. أولاً الجماعة والحضور الجماعى ، وثانياً قيام الجماعة كلها بعمل ما" (٢٨)

كما أشار يوسف إدريس فى مقدمة مسرحية "الغرافير" بالملاحظة التالية:

" هذه الرواية مكتوبة على أساس اشتراك الجمهور مع الممثلين فى تقديم العمل المسرحى باعتبارهم وحدة واحدة ولهذا فالجمهور هنا يعتبر جزءاً من الممثلين والممثلون يعتبرون جزءاً من الجمهور. " (٢٩)

ولكن الذى يقرأ مسرحية "الغرافير" لا يجد فيها هذه النظرية التى نادى بها يوسف إدريس فى مقدمتها ، وأيضاً على لسان المؤلف فى السطور الأولى من المسرحية . فيوسف إدريس لم يتعامل مطلقاً مع المتفرج الحقيقى حسب نظريته ، فلم يترك فى مسرحيته مساحات للإرتجال تجعل بطله "فرفور" يتحاور مع المتفرجين ويأخذ رأيهم فى بعض الحلول ، بل وتكتب بعض المشاهد التى يستطلع فيها رأى الجمهور ، بأكثر من احتمال ، بحيث عرض اليوم للمسرحية تختلف فيه تلك المشاهد عن عرض الغد وهكذا.. وبدلاً من ذلك قدم لنا يوسف إدريس متفرجين مصنوعين يقوم بدورهم بعض الممثلين ، وبذلك جعل إدريس نظريته تمثل " فوق خشبة المسرح بدلاً من أن "يحققها" داخل قاعة المسرح .

ثانياً: لم يقدم لنا يوسف إدريس موضوعاً واحداً فى مسرحيته ولكنه قدم لنا موضوعات كثيرة مختلفة مقلداً فى ذلك عروض السامر الشعبى أيضاً التى كانت تتناول أكثر من موضوع فى الليلة الواحدة .

ونحن نأخذ على يوسف إدريس المبالغة فى كثرة القضايا التى طرحها وكذلك التطويل والإسهاب فى الحوار الفلسفى الذى كان أقرب إلى محاورات أفلاطون منه إلى الحوار الدرامى ، مما جعل المخرج كرم مطاوع يضطر إلى اختصار كثير من الحوار الموجود بالمسرحية حتى يستطيع تقديمها فى زمن عرض مناسب يستطيع المتفرج تحمله دون الشعور بالملل .

ملاحظات حول إخراج كرم مطاوع لمسرحية

الغرافير عام ١٩٦٤

فى يوم ١٦ أبريل عام ١٩٦٤ قدم العرض الأول لمسرحية "الغرافير" على خشبة مسرح الجمهورية وذلك من إنتاج المسرح القومى . وقد أخرجها المخرج الشاب - فى ذلك الوقت - كرم مطاوع ، الذى كان توماً عائداً من دراسة المسرح فى أوروبا، ومشجعاً بالكثير من المدارس المسرحية الطليعية بالنسبة لمصر فى ذلك الوقت، ولهذا عندما قرأ نص مسرحية "الغرافير" رأى فيها مسرح بريشت وبيرنانديللو ويونسكو ، ولم يرى فيها مطلقاً مسرح السامر الشعبى المصرى الأصل الذى استقى منه يوسف إدريس هذه التجربة.

ومن ثم تجاهل كرم مطاوع جميع ملاحظات يوسف إدريس التى تتعلق بالسامر الشعبى أو حتى بالكوميديا الشعبية بشكل عام ، ولم يهتم أيضاً قضية استنابات بذور المسرح المصرى الأصل التى دعا إليها يوسف إدريس وحاول العثور عليها عن طريق مسرحيته "الغرافير" .

ونستطيع أن نوجز نقاط الخلاف مع أسلوب إخراج كرم مطاوع لمسرحية "الغرافير"

فى الآتى :

لم يقدم العرض على خشبة مسرح دكتورية أو شبه دائرية ، ولكنه قدمه على خشبة مسرح تقليدية (علبة إيطالية) ، الممثلون فى جهة ، والنظارة فى جهة أخرى ، وحتى لم يحرص على جلوس جزء من الجمهور فوق خشبة المسرح من أجل كسر حدود المسرح التقليدى وذلك تبعاً لملاحظة يوسف إدريس التى كتبها فى مقدمة المسرحية .

➤ لم يهتم بتقديم أى تأثيرات شعبية فى عرضه لها أصول مسرحية أصيلة، وقدم كل شئ عصرياً مجرداً ، فلم نرى فرفور بملابس المهرج الشعبى كما تخيله المؤلف

، ولكننا رأيناها يلبس ملابس عصرية (قميصاً وبنطلوناً) . ولم نرى فرقة للموسيقى الشعبية ، ولكننا رأينا أعضاء فرقة كورال المسرح الغنائى يقومون بدور الكورس (الإغريقى) فى هذه المسرحية . وعلى هذا الأساس كان من الطبيعى أن يرفض كرم مطاوع فكرة أن يقوم رجل بتمثيل دور زوجة فرفور - كما تمنى المؤلف - فأسند ذلك الدور إلى الممثلة "ناهد سمير" ، متجاهلاً تماماً تلك المفارقة الكوميديّة الشعبية التى قصدتها يوسف إدريس عندما أشار فى ملاحظاته على أن الذى قوم بدور زوجة فرفور يجب أن يكون رجلاً وبالتحديد الممثل "شفيق نور الدين" ، وقد كتب جملة الحوارية الخاصة بهذه الشخصية على هذا الأسس ، فشتان بين امرأة تمثل دور زوجة تعامل زوجها بدلال معتقدة أنها جميلة ، وبين رجل يلعب نفس الدور . وهذه المفارقة أساسية فى عروض السامر الشعبى أراد يوسف إدريس نقلها إلى مسرحية "الفرافير" ولكن المخرج خذله فى ذلك .

ومما سبق عرضه نستطيع أن نؤكد على أن المخرج كرم مطاوع قد نجح بإخراجه لمسرحية الفرافير فى قتل نبتة المسرح المصرى الأصيل التى أراد يوسف إدريس استنباتها بعد أن أمدّها بكافة العناصر الغذائية الشعبية المصرية الأصيلة .

تجربة محمود دياب

فى السامر الشعبى

لقد كان "محمود دياب" من أوئل كتاب المسرح فى مصر والوطن العربى الذين استجابوا لدعوة "يوسف إدريس" من أجل استنبات بذور المسرح المصرى للوصول إلى شكل مصرى للمسرح بل شكل عربى للمسرح ، ومن ثم كتب تجربتين على هذا الطريق أولاً تجربة "ليالى الحصاد" عام ١٩٦٦ ، ثم تجربة "الهلاقيت" عام ١٩٦٩ . ولقد تم عرض مسرحية "ليالى الحصاد" فى المسرح الحديث عام ١٩٦٧ من إخراج : أحمد عبد الحليم ، أما مسرحية "الهلاقيت" فقد منحت الرقابة عرضها فى المسرح الحديث ولم تعرض سوى ليلة واحدة فى نهاية عام ١٩٦٩ ، فى قرية من قرى كفر الشيخ .

مصادر محمود دياب الريفية:

من المعروف أن محمود دياب كان ابناً للمدينة وليس ابناً للريف، فقد ولد فى مدينة لإسماعيلية عام ١٩٣٢، وقضى فيها طفولته وشبابه قبل أن ينتقل إلى العمل فى القاهرة .

إذن من أين استقى محمود دياب مادة أعماله المسرحية التي تتناول حياة الريف المصرى بلهجتها، وجميع تفاصيلها الدقيقة ، تلك التي ظهرت فى مسرحيات " الزوينة " و " ليالى الحصاد " و " الهلافت ".....؟

تقول " هالة محمود دياب " — ابنة محمود دياب — أنها كثيرا ما صاحبت والدتها — وهى فى العاشرة من عمرها — إلى قرية " لخيوة " التابعة لمركز الصالحية بمحافظة الشرقية ، وهى قرية قريبة من مدينة الإسماعيلية ، حيث كان يحضران حفلات السمر التى كان يقيمها أمالى هذه القرية فى ليالى الحصاد أو فى المناسبات الخاصة ، وقد كان والدتها كثير التردد على هذه القرية بعد أن اشترى فيها مزروعة صغيرة أطلق عليه اسم " تميرة " (٤٠) .

وفى قرية لخيوة تعلم " محمود دياب " لهجة الفلاحين ، وعاداتهم وتقاليدهم ، وبصص الفنان تأثر باحتفالاتهم الشعبية ، كما شاهد سامرهم الشعبى بجميع مفرداته بما فى ذلك الرجل الذى كان يقوم بدور المرأة ، كما استمع بإنصات إلى شاعر الرابة وهو ينشد سيرة أبى زيد الهلالي سلامة .

وقد تأثر محمود دياب بهذه القرية تأثرا كبيرا، وظهر ذلك فى جميع أعماله المسرحية التى تناولت القرية المصرية، كما تأثر بأحد شيوخ قرية " لخيوة " الحقيقيين وهو " عبده الألمانى " وخصه بمسرحية كاملة وهى مسرحية " الفريخ " (٤١)

البحث عن شكل عربى للمسرح :

يقول محمود دياب فى حوار له سجله للتلفزيون السورى عام ١٩٧٩:

" إن قضية الشكل أثرت بصورة كبيرة متضخمة خلال الستينات فكان المطلوب هو أن نوجد مسرحا عربيا . لا بد من وجود شكل عربى للمسرح ، وقد حاولت من جانبي متأثرا بدعوة يوسف إدريس إلى حد ما أن أسجل شكلا مسرحيا عربيا ، ورأيت فى حياتنا الريفية مسرح السامر الذى يجمع الفلاحين فى سهرة طويلة فيها الحكاية وفيها الشاعر وفيها المزاح وفيها التقليد وفيها اللعب ، قلت إن هذا الشكل المسرحى يمكن أن يطور ويخدم لبناء عمل مسرحى معاصر ، فكانت تجربتي مع ليالى الحصاد .. وحاولت أن أكررها وأثبتها فكتبت " الهلافت " ثم توقفت " (٤٢)

وهنا يقابلنا سؤال : لماذا توقف محمود ديب عن المضي في البحث عن شكل

عربي للمسرح ؟

إن محمود دياب بنفسه طرح هذا السؤال وأجاب عليه تعقياً على حوارهِ السابق حيث قال : " لأنني في الواقع وجدت أنه حين أطلب الشكل فإنني بذلك أتنازل عن علاقة الموضوع بالشكل في سبيل أن أجعله خاضعاً لشكله ، بمعنى أن يصبح الشكل في حد ذاته غاية ، وهذا خطأ كبير ، لأنه من المفروض أن الشكل يخدم موضوع ما فإن لم يكن هناك موضوع فإن الشكل يصبح عبثاً ، أو يصبح مسألة منفصلة لا قيمة لها .. ترددت في التخلي عن الشكل ، ولكنني حسمت للموقف وقلت إن المسرح في حقيقة الأمر هو موضوع أو كلمة أريد توصيلها ، سواء أعطيته شكل برانديلو أو بريخت أو تقليدي أرسطي ، أو شكل السامر الشعبي ، فهو مسرح فلماذا أنقل العمل المسرحي بقضية الشكل التي أصبحت نكرة زائدة أو نوع من محاولة التقوقع الزائد بشكل ندعي أنه شكل مسرحي وعلى هذا فإنني أرى أن الموضوع هو المهم ، وأن المسرح العربي يتحقق من خلال الموضوع العربي فيصبح المسرح عربياً بموضوعه العربي ، ولهذا فإنني ألجأ إلى التراث من أجل الموضوع . أنا عربي مسرحياً موضوعاً وهدفاً . " (٤٣)

تجربة : ليالي الحصاد

بعد نهاية أحداث مسرحية " الزوبعة " نعود مع محمود دياب إلى نفس القرية وقد نسي أهلها حكاية " حسين أبو شامة " وتفرغوا للزرع والحصاد وصفت النفوس وهدأت في الظاهر ، ولكن شيئاً ما ، حكاية أخرى تشغل الناس ، أحزان ومتاعب وآمال وسعادة وفرح وتسلية. حياة بأكملها تشغلهم وهم يعبرون عن هذه الحياة بالتشخيص في ليلة من ليالي الحصاد يستضيفون جمهوراً ليعرضوا أمامهم حياتهم ، بينما ينشدون التسلية والمرح يقول " حسان الغاوي " الذي يقدم سهرة ليالي الحصاد ، في تقديمه لسامر القرية :

" جصر الكلام ، وأنا مش متعلم .. في غير الزرع ما أفهمش ، لكن ، تلاجيني أغوى الفن وعشان كده سموني — في بلدنا — حسان الغاوي ... وفننا زينا ، ماراحش مدارس . اتربي معنا ع الترفة ، وفي جلب الغيط .. ورا المحرات . وياما سهر ويانا ، وسهرنا معاه .. ليالي حلوه ماتنتشيش .. وكمان ليالي حصاد الجمع .. ليالي حلوة ما تنتشيش ...

يعنى مثلا زى الليلاى .. المناجل عماله تحصد عيدان الجمع فى الجمرايه ... والأولاد فى السكة بيغنوا .. أهم بيغنوا .. تسمعوا .. ويايا ..

(تسمع أنشودة الحصاد بوضوح)

نهايته .. فى الليالى الحلوة دى .. زى الليلة دى ... البلد بتتجمع .. نسهر نتسامر .. شوية نتحدث .. وشوية نضحك .. واللى عنده حكاية يجولها ... وفيه حدانا ولاد شطار .. تجول غفريت واحنا الليلاى ناويين نبسطكم ... (ضاحكا) حنشخص - حاجة كده ... زى المرسح .. ومادام هتسهرنا ويانا .. تجبلونا على حالنا (يضحك) يعنى قد مانعرف هنسوى " (٤٤)

إن محمود دياب ، يبنى بهدوء وتواضع وإصرار ، مسرحا للفلاحين دون أن يدعى شيئا ، ودون أن يتدخل أيضا بين أشخاص مسرحه وجمهورهم ، وهو يدعو على لسان ، " الغاوى " الذى له هو الآخر كيانه الخاص به ودوره فى المسرحية وليس مجرد بوق يردد آراء المؤلف ، يدعو " حسان الغاوى " لمشاهدة مسرحية يقدمونها ، وسيلة يقضون بها الوقت فى ليالى الصيف .

ومن خلال المسرحية التى يقدمها الفلاحون فى السامر يتذكرون حياتهم اليومية ، حيث يشخصون مواقف معينة منها بشرط أن يلعب كل منهم دور الآخر حتى يثير الضحك ويحلو السمر . يبدأون بتشخيص حكاية سرقة حمارة " حجازى " حيث يقوم " مسعد " - بعد استئذان حجازى - بتقليد " حجازى " عندما سرقت حمارته فى السوق ، تقليدا يثير الضحك والتندر ثم ينتقلون إلى مواقف أخرى من حياتهم ، ولكن ظلال حكاية " صنيورة والبكرى " تخيم على جميع الحكايات فيضطرون إلى تشخيصها ، بعد موافقة البكرى أيضا الذى يعترض فى البداية ، ويشخص " على الكتف " دور البكرى الذى عثر على " صنيورة " طفلة رضيعة ورباها وجعلها ابنته ، وعندما كبرت منحها الله وفرة من الجمال كان سببا فى غيرة جميع نساء وفتيات القرية منها ، وكذلك إعجاب واقتتان جميع رجال وشباب القرية بها ، بما فيهم " على الكتف " الذى عشقها وترك عمله كسائق فى البندر من أجلها . ولكن " صنيورة " مشغولة بـ " منصور أبو عبد المال " من قرية " المالبة " التى فصلها عن قريتها مجرد ترعة عليها كوبرى ، ويضرب منصور من بعض الشباب عند حضوره إلى " صنيورة " ويقع للشجار بين القريتين ويضطر العمدة

إلى حرق الكوبرى الذى يربط القريتين ليمنع تكرار الشجار بينهما . ويرفض البكرى تزويج " صنيورة " بأحد من القرية بدون إيداء سبب مقنع سوى أنه لا يستطيع العيش بدونها .

ويقرر الجميع أن "صنيورة" هى سبب الشر الذى حل بقريتهم وبقرية " العالمة " أيضا التى كانت بينها وبين قريتهم مودة ومصاهرة دامت لسنوات عديدة . ويقرر " البكرى " أن يتوأم مع الجماعة ، فيصدر — باسم القرية — حكمه بإعدام " صنيورة " ، ويتطوع على الكتف لتنفيذ حكم الإعدام عليها وبذلك يقتل حبها فى قلبه الذى أشقاه كثيرا ، ولأن حركة الجماعة ميكانيكية وعدائية دون عقل ، تكون النتيجة أن يفتح باب الجنون على مصراعيه فتقتل فتاة بريئة لا شأن لها بهذا الأمر ، وبظهور " صنيورة " على قيد الحياة ، تظل الإجابة معلقة على هذا السؤال :

من التى قتلت بدلا من " صنيورة " ؟

ليالى الحصاد والسامر الشعبى :

يجدر بنا عند مناقشة تجربة " ليالى الحصاد " التى كتبها " محمود دياب " لتكون نموذجا للسامر الشعبى ، أن نقرأها بمنظور شعبى آخذين فى الاعتبار عناصر العرض المسرحى فى السامر الشعبى التى توقفتنا عندها فى هذه الدراسة ، وبهذا نستطيع أن نحدد مدى اقتراب أو ابتعاد " محمود دياب " عن السامر الشعبى الذى نناقشه .

أولا: البناء الدرامى :

من الملاحظ أن " محمود دياب " قد شاهد بعض سهرات الفلاحين التى كانوا يتسامرون فيها بالحكايات والتندر ، يفقد بعضهم البعض الآخر ، ولكن من المؤكد أن " محمود دياب " لم ير ثمة فرقة سامر شعبى واحدة تقدم عرضا مسرحيا فى حفلة خاصة أو عامة ، ولكن هذا لا يمنع أن الذى قدمه لنا " محمود دياب " يدخل أيضا داخل إطار السامر الشعبى الذى ننشده .

• يبدأ " محمود دياب " المسرحية بداية واقعية (فوتوغرافية) ، حيث يجلس الفلاحون فى إحدى الليالى يتسامرون بتقليد بعضهم البعض الآخر وحكى بعض القصص والنوادر التى عاشوها فى حياتهم اليومية ، ولكن محمود دياب لم يتركهم على حالهم البسيط فقد تعدد أن يكون له دور فى سردهم ، فقدم لنا تداخلا بين الفن والحياة ورد

فعل وتأثير كل منهما على الآخر ، فينمى حدثا معقدا وبسيطا فى نفس الوقت . معقد لأنه يعتمد على التداخل بين العالمين ، وبسيط لأنه يصل إلينا فى سهولة ويسر ودون أن نجهد أذهاننا فى تفسيرات ورموز ، ولكن هذا التدخل الذى أحدثه محمود دياب نحى بتجربته بعيدا عن شخصية السامر الشعبى ، فاللعبة المسرحية فى السامر بسيطة جدا وتكون على المكشوف ، إننا لا ننكر العودة إلى الوراثة (الفلاش باك) فى السامر الشعبى ، فهذا موجود ولكن يتم بكل بساطة وله مبرر وتقدمه فرقة السامر ، فكثيرا ما كان بطل السامر يواجه جمهوره ويعرض عليهم مشكلته ثم يقوم مع أعضاء الفرقة بتمثيل هذه المشكلة بطريقة بسيطة يتخللها الدخول والخروج فى التمثيل والتعليق ، والدخول فى قافية مع الجمهور إلخ . ولكن فى تجربة " ليالى الحصاد " نجد أن المؤلف وضع لنا حدودا للتشخيص فى بداية مسرحيته فهناك اتفاق ملازم أن الذين سوف يقومون بالتشخيص هم أهالى القرية الذين يجلسون أمامنا فى بداية المسرحية وقد استأذن بعضهم البعض فى أن يلعب دور الآخر فى الحياة ، ولكننا فجأة نجد فى (الفلاش باك) ظهور

" صنيورة " - أصغر سنا - تمثل معهم مشهدا من الماضى ، كيف ينتهى لها ذلك وهى لم تتفق معهم منذ البداية على لعبة التشخيص ، ومن ثم فإن وجودها دائما يجب أن يكون على مستوى الواقع ، ذلك تبعا لقوانين لعبة التشخيص التى وضعها محمود دياب لهذه التجربة والتى تمنع ذلك التداخل ، فكل شخص يمثل الآخر ، يعلن عن ذلك صراحة وبعد الاستئذان منه ، ثم يقول لنا : إننى سوف أمثل دور فلان .

وكذلك الحال بالنسبة لشخصية " بهية " التى ظهرت فى (الفلاش باك) تتحاور مع والدها " حجازى " رغم أنها خارج لعبة التشخيص التى يلعبونها .

• فى لعبة التشخيص المتفق عليها نجد أن " على الكتف " يقوم بتقليد " البكرى " فى كثير من المواقف التى يعلمها الجميع عنه وهذا مقبول حسب قوانين اللعبة المتفق عليها ، ولكن غير المقبول هو أن يقوم بتقليد " البكرى " فى المشاهد التى يتحاور فيها مع " صنيورة " داخل بيته ودون أن يسمعها أحد .

وكذلك الحال نجده عند " زغلول " الذى يقلد " على الكتف " فى حوار مع أمه

داخل بيته ، وأيضا دون أن يسمعها أحد .

فى سمر الفلاحين قد يكون مقبولا أن يقلد بعضهم البعض الآخر فى مواقف معينة من أجل التسلية والترفيه ، ولكن من غير المقبول أن يوافق هؤلاء أن تكشفون حياتهم الشخصية المتعلقة بأعراضهم مادة للتسلية والترفيه ، فغير منطقى أن يسمح البكرى بمناقشة علاقته " بصنيورة " - ابنته بالتبنى - على الملأ ثم الخوض فى عرضها وعلاقتها بالآخرين من الشباب .

وكذلك الحال بالنسبة لـ " على الكتف " الذى سمح لـ " زغلول " أن يخوض فى أثناء تقليده له بالحديث عن علاقته العاطفية وحبه المفرط لـ " صنيورة " ، ذلك الحب الذى أشقاه وجعل سيرته مادة للتندر والسخرية منه . إن الحرفة المسرحية لمحمود دياب طمست الحقيقة المؤكدة للفلاح المصرى الذى عنده الخوض فى عرضه على أى مستوى يكون من المحرمات التى يجب أن تظل فى طى الكتمان . ولكن محمود دياب أراد بذلك الخوض أن يقدم اعترافا من شخصه بذنوبهم الدرامية حتى تتجلى الحقيقة أمام الجميع بوضوح ، ومن ثم يصبح سامرهم بمثابة لحظة للاعتراف والتطهر .

ثانيا : كسر الإيهام :

يعتبر كسر الإيهام سمة أساسية من سمات السامر الشعبى - وقد ظهر ذلك فى عروض الحلقة الشعبية التى تناولناها بالدراسة - وذلك لكى يتيسر لممثل السامر الشعبى الخروج من التشخيص والتعامل مع الجمهور الحقيقى الذى كان دائما لا يترك بطله على حاله من الاندماج .

لقد حرص محمود دياب فى تجربته " ليالى الحصاد " على كسر الإيهام أيضا ولكنه لم يتعامل مع الجمهور الحقيقى إلا فى حدود ضيقة ، فقط عندما يخبره " حسن الغاوى " أن الباب قد انتهى وسوف يدخلون على الباب الآخر .

ثالثا : موضوعات متعددة :

لما كانت عروض السامر الشعبى تعتمد على تقديم أكثر من موضوع فى الليلة الواحدة ، كذلك فعل " محمود دياب " عندما قدم أكثر من حكاية فى مسرحيته ، وبذلك يكون متوافقا مع السامر الشعبى فى هذا الشرط .

رابعاً : كسر وحدتى الزمان والمكان :

على المستوى الواقعى حيث يجلس الفلاحون من أجل السامر نجد أن " محمود دياب " قد التزم بوحدة الزمان والمكان ، ولكنه بمجرد أن بدأ الفلاحون فى الحكى وتشخيص مواقف من حياتهم ، هنا تنكسر وحدتى الزمان والمكان .

خامساً : دور الموسيقى والغناء :

ويعتبر هذا الدور مهم جداً بالنسبة لعروض السامر الشعبى ، وبالرغم من ذلك فقد تجاهله " محمود دياب " تجاهلاً تاماً فى تجربته " ليالى الحصاد " .

تجربة : " الهلافت "

من الهلافت ؟

يجيب " محمود دياب " عن هذا السؤال فى مقدمة مسرحيته بقوله :

" الهلافت فى هذه المسرحية .. قوم لا يمتلكون شيئاً سوى أنفسهم .. إذا اختلفوا بأنفسهم أما إذا التفتوا بالمجموعة المهمة فهم ملك لها .. أنهم هؤلاء الذى وجدوا فى القرية يعملون فى خدمة الآخرين .. فى الأرض أو فى البيت .. مقابل أجر .. ثم هم فى أوقات فراغهم يضحكون الآخرين بغير أجر والهلافت فى هذه المسرحية حفاء .. ولتكن القاعدة فى هذه السهرة .. إذ كل من هو خائف .. فهو هلفوت غير أنه لا بد من استبعاد أصحاب العاهات والعيوب الخلقية من نطاق الهلافت فى هذه السهرة. " (٤٦)

وتجرى أحداث هذه المسرحية فى مكان ما فسيح بالقرية ، وليكن الجرن مثلاً .. لا أهمية للديكورات .. المهم هو أن توجد فى المكان شجرة توت تستخدم ليلق عليها " الكلوب " للإضاءة خلال السهرة .. والمكان يبدو كأنما أعدته القرية لسهراتها فهناك عدد من المصاطب مختلفة الحجم والارتفاع ، وفى الوسط توجد مصطبة هى أكبر المصاطب مساحة .. وهى التى يحتلها الشاعر عادة عند رواية قصصه وملاحمه . (٤٧)

ولكن الشاعر لم يحضر فى موعده وقد أصاب الملل أهل القرية الذين دعاهم " منصور أبو سعد " إلى هذه السهرة ، ومن ثم تفتق ذهنه عن فكرة غريبة يستهلك بها الوقت حين حضور الشاعر ، لقد طلب " منصور " من " شحاته " وهو أحد الهلافت أن يصعد إلى المنصة ليكون عمدة " القعدة " يأمر فيطساع ... يجدها شحاته

فرصة ليتحول — بعض الوقت — من هلفوت إلى أحد أفراد المجموعة المهمة في البلد .. على الفور يعين هلفوتا آخر وهو " الجخش " شيخا للبلد ، وتباعا تبدأ مجموعة الهلافت في الصعود إلى المنصة ويجلسون بجوار شحاته الذى أصبح زعيما لهم بعد أن طلب لهم عشاءً لذيذا يتناولونه . وبعد العشاء بدأ شحاته فى البحث عن الكلمات والمواقف التى يفتعلها من أجل إضحاك الجميع و بذلك يضمن بقاءه جالسا فوق المنصة " عدة للعدة " لحين وصول الشاعر ، سخر من نفسه ومن بعض الهلافت فانفجرت الضحكات ، ثم سخر من بعض أفراد المجموعة المهمة فتعالت الصيحات ، وهنا وجدها فرصة للتفيس عما فى نفسه وعما فى نفس الهلافت من معاناة ، فدعاهم جميعا للإفصاح عما فى داخلهم وفضح المجموعة المهمة التى كانت سببا فى معاناتهم .

ومن ثم تصبح تجربة " الهلافت " معنية أيضا بإخراج الانفعالات المكبوتة والأحزان التى لا تجرؤ على الظهور ، فبعد أن امتلأت بطون الهلافت بالطعام ، أخرجوا انفعالاتهم من داخلهم فوعوا من هم أعدائهم ، وكيف يواجهونهم ، وعند ذلك فقط استعادوا هويتهم الضائعة ، وإنسانيتهم التى سحقها الفقر والقهر والاعتصاب .

الهلافت والسامر الشعبى:

لقد كتب " محمود دياب " تجربة " الهلافت " فى ظل " ليالى الحصاد " ، النص وتجربة العرض مما : هى " المسرح — داخل المسرح " ، ومن ثم كان لابد من وجود مكان للعرض (المصطبة) ، وجود مؤد يصعد فوق المصطبة منقما شخصية ما ، ثم وجود الجمهور المصنوع .

أولا : مسرح التحريض :

يعتبر النقد والتحريض من أهم سمات عروض السامر الشعبى ، وقد حرص " محمود دياب " أن تكون تجربته الثانية فى السامر الشعبى " الهلافت " تجربة تحريضية بالدرجة الأولى ، وبالتالي حقق سمة مهمة جدا من سمات السامر الشعبى

ثانيا : شخصية المهرج :

وهى شخصية أساسية لا تستغنى عنها عروض السامر الشعبي ، كما أن لها تسميات مختلفة مثل فرفور ، زقزوق ، خلبوص ، أبو الشعيشع ،... إلخ (٤٨)
وهنا قدمها لنا " محمود دياب " باسم " الهلפות شحاته " ، قد يكون " شحاته " ليس على نفس القدر من حرية مهرج السامر وسلطة لسانه — بحكم وضعه الاجتماعى ولكن " منصور " أبو سعد صاحب الليلة ، منحه مزيدا من الحرية وذلك بتتصيبه " عمدة اللقمة " . ومن ثم أصبح مهرجا يسخر من نفسه ثم من الجميع ، فاضحا أخطاءهم

ثالثا : كسر وحدتى الزمان والمكان :

إذا كان الكسر فى وحدتى الزمان والمكان هو سمة من سمات عروض السامر الشعبى التى درسناها فى هذا الكتاب ، فإن " محمود دياب " فى تجربته " الهلاقيت " لم يلتفت إلى هذه السمة ، بل أكد فى مقدمة النص المطبوع أن المكان هو إحدى القرى المتطرفة بمحافظة الشرقية ، والزمان هو الزمن الذى تمثل فيه المسرحية ، والوقت هو أمسية قمرية .. ذات صيف (٤٩)

أما على مستوى الدراما فقد كان زمن أحداث المسرحية هو ساعة أو أكثر قليلا لحين وصول شاعر الرابة .

رابعا : كسر الإيهام :

وقد جاء مفتعلا فى هذه التجربة ، فجأة يتذكر " محمود دياب " أنه يقدم سامرا فيجعل بطله " شحاته " يطلب من أحد الهلاقيت " الجش " أن يخاطب جمهور المتفرجين وإعلامهم بموعده الاستراحة .

" شحاته : شيخ البلد (مثيرا إلى جمهور الصالة) جول للناس الأفاضل يرتاحوا شوية لغاية ما تيجى أمى وأختى وعائشة وأبوها ويكون أتعشينا

الجش : (يستدير ناحية الجمهور)

شحاته : وامسك فيهم يتعشوا معانا

الجش : تجصد يدوقوا يا عمدة .. هيه للصينية حتكفى مين ولا مين . "

(إقلام)

ولم يحدث أن خاطب الممثل الجمهور الحقيقى ، فقد اكتفى المؤلف بجعل بطله
يهم بفعل ذلك إلا أن الإطلام قد سبقه بإعلان نهاية الفصل .

خامسا : دور الموسيقى والغناء :

ليس لهما دور أيضا فى هذه التجربة ، فهما غائبان تماما

هوامش الفصل الثاني

- (١) انظر ، يوسف إدريس ، نحو مسرح عربي ، الوطن العربي ، ١٩٧٤ ، ص ٤٦٩ .
- (٢) انظر ، نفسه ، ص ٤٧٣ .
- (٣) نفسه ، ص ٤٨٤ .
- (٤) المرجع السابق ، ص ٤٨٤ ، ٤٨٥ .
- (٥) انظر ، نادية رؤوف فرج ، مرجع سابق ، ص ١٠٦ .
- (٦) فاروق عبد الوهاب ، يوسف إدريس ومسرح الفكرة ، مجلة المسرح ، عدد ٣١ ، يوليو ١٩٦٦ ، ص ١٦٤ .
- (٧) انظر ، سامر قرى مركز فاقوس ، ص ١٦٦ - ١٧٤ من هذه الدراسة
- (٨) وسامر قرية البراشية ، ص ١٨٢ - ١٨٤ من هذه الدراسة .
- (٩) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ١٨١ .
- (١٠) انظر ، ص ١٧١ من هذه الدراسة .
- (١١) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ١٨٢ .
- (١٢) انظر ، سامر محافظة دمياط ، ص ١٨٢ من هذه الدراسة .
- (١٣) انظر ، سامر محافظة الشرقية ، ص ١٦٦ - ١٧٦ من هذه الدراسة .
- (١٤) انظر ، سامر محافظة الفيوم ، ص ١٩٧ - ٢٠٩ من هذه الدراسة .
- (١٥) انظر ، نادية رؤوف فرج ، مرجع سابق ، ص ١١٥ - ١١٦ .
- (١٦) انظر ، يوسف إدريس ، مرجع سابق ، ص ١٧٥ .
- (١٧) انظر ، نادية رؤوف فرج ، مرجع سابق ، ص ١١٧ - ١١٨ .
- (١٨) انظر ، سامر الشرقية ، ص ١٦٩ من هذه الدراسة .
- (١٩) انظر ، سامر المنوفية ، ص ١٧٨ من هذه الدراسة .
- (٢٠) انظر ، سامر محافظة الشرقية ، ص ١٦٩ من هذه الدراسة .
- (٢١) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ٢٠٧ .
- (٢٢) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ٢٤٨ - ٢٤٩ .
- (٢٣) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ٢٥٥ .
- (٢٤) انظر سامر الفيوم ، ص ٢٢٣ من هذه الدراسة .
- (٢٥) انظر ، يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ٢١٩ - ٢٢١ .
- (٢٦) انظر ، سامر محافظة دمياط ، ص ١٨٢ من هذه الدراسة .

- (٢٧) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ١٨٩
- (٢٨) انظر ، سامر بنى سويف ، ص ١٩٢ من هذه الدراسة .
- (٢٩) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ١٩٨ .
- (٣٠) انظر ، سامر دمياط ، ص ١٨٤ من هذه الدراسة .
- (٣١) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ٢٠٥
- (٣٢) انظر ، سامر محافظة الشرقية ، ص ١٧٧ من هذه الدراسة .
- (٣٣) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ٢٠٨-٢٠٩ .
- (٣٤) انظر ، سامر اليوم ، ص ٢٢٠ من هذه الدراسة .
- (٣٥) انظر ، سامر بنى سويف ، ص ١٨٩ من هذه الدراسة .
- (٣٦) يوسف إدريس ، مصدر سابق ، ص ٢٢٥ .
- (٣٧) انظر ، أريستوفانيس ، الضفادع ، ترجمة: محمد صقر خفاجة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
- (٣٨) القاهرة، ١٩٧٤ ، ص ١١٣ .
- (٣٩) انظر ، سامر بنى سويف ، ص ١٩٤ من هذه الدراسة .
- (٤٠) انظر ، يوسف إدريس ، مرجع سابق ، ص ٢٠٨ .
- (٤١) يوسف إدريس ، مرجع سابق ، ص ٤٦٩ .
- (٤٢) نفسه ، ص ١٧٥ .
- (٤٣) انظر، حوار مع : هالة محمود دياب ، القاهرة ، ٢٠٠٢/٥/٢٠ ، تسجيل صوتي .
- (٤٤) التلفزيون السوري ، برنامج : حوار فى الثقافة ، إعداد وتقديم : رياض عصمت ، سورية فسى ١٩٧٩/٨/٢ ، تسجيل صوتي .
- (٤٥) محمود دياب ، المصدر السابق
- (٤٦) محمود دياب - ليلالى الحصاد - مجلة المسرح ، عدد ٣٧ في يناير ١٩٦٧ ، ص ٧٠
- (٤٧) محمود دياب ، الهلافت ، روايات الهلال ، دار الهلال ، عدد ٤٥٤ ، أكتوبر ١٩٨٦ ،
- ص ١٤
- (٤٨) انظر ، المصدر السابق ، ص ١٤ ، ١٥
- (٤٩) انظر، عروض الحلقة الشعبية البشرية فى القرن العشرين، ص ١٦٦ وما بعدها من هذه الدراسة

الباب الثالث

تجارب خاصة بالباحث

- لا كده نافع ولا كده نافع (عقبال عندكم)
- المحبظاتية
- فرقم لوز
- الخلابيص
- لبيلة مبروكة

تجربة: لا كده نافع ولا كده نافع

كتب المؤلف هذه التجربة عام ١٩٨٠ ، بعد أن قام ببحث ميداني في بعض القرى المصرية للتقريب عن بقايا عروض السامر الشعبي التي كانت موجودة في محافظات الشرقية والمنوفية وأسيوط (١) وقد ركز المؤلف على محاور أربعة وهي :

❖ الأصول التي أخذ عنها السامر روايته.

❖ كيف كان يبدأ السامر وكيف كان ينتهي ؟

❖ من أبطال السامر ؟

❖ ما طبيعة العلاقة التي كانت موجودة بين الممثل والمتفرج في

عروض السامر ؟

وبأخذ نتائج تلك المحاور وتحليلها استطاع المؤلف أن يكتب أول تجاربه المستلهمة من عروض السامر الشعبي ، وهي تجربة : " لا كده نافع ولا كده نافع " متطلبات العرض:

في مقدمة النص المكتوب كتب المؤلف بعض الملاحظات الخاصة بمخرج العرض تحت عنوان " متطلبات العرض " وقد جاءت هذه الملاحظات كالتالي:

١- يجب أن يزين المسرح أو المكان الذي سوف يقدم فيه العرض بزينة الأفراس بحيث يوهم الراثي له أن هناك فرحا بالدخول ولا مانع من إطلاق الزغاريد من أن لآخر ، كذلك إطلاق الطلقات النارية ، كما يقف أمام الباب الخارجي للمسرح كبار المستقبلين وكأنهم من أهل العروسين .

٢- عندما يدخل المتفرجون إلى صالة الاستقبال التي تسبق صالة العرض يجب أن يجدوا أيضا مجموعة من الخفر بملابسهم الرسمية وبنادقهم الحقيقية .

٣- مجموعة من الرجال يرتدون الملابس الريفية - بينهم العريس ووالد العروس ، وبعض الشهود ، يجلسون في مكان ما ينتظرون حضور المأنون الذي يأتي بعد قليل ويمقد القران ، ويتم توزيع الشراب على الحاضرين .

ما قبل العرض (برولوج) :

بعد عدة دقائق يصبح أحد الرجال معلنا عن وصول " المأذون " الذى ينضم إلى المجموعة السابقة من أجل عقد القران .

على الفور يصعد أحد الرجال فوق مكان مرتفع ، مخاطبا الحاضرين ، شارحا لهم أن الليلة سوف يشاهدون محاولة لإعادة السامر الشعبى القديم ، وعليهم أن يتصرفوا بحرية مطلقة كضيوف الفرح وليس كجمهور ولهم الحق فى التدخل وقطع الأحداث وإبداء الرأى فيما يقدم لهم .

ملخص التجربة :

شيخ الخفر يقوم بتنظيم الجالسين حول حلقة التمثيل ويرحب بالعمدة الذى يصل إلى السامر ... بعد قليل يندفع " زقزوق " - مهرج السامر (يلبس ملابس المهرج المصرى ، واضعا على وجهه دقيقا وعلى رأسه طرطورا) - من مكان غير معلوم ، ممسكا فى يده (كراباج) يوسع به حلقة التشخيص ، كما لا يسلم من قفشاتة اللاذعة شيخ الخفر وبعض الحاضرين .

وقبل أن تبدأ فرقة " زقزوق " التشخيص ، تحضر فرقة أخرى بقيادة " حنفى " (يلبس ملابس المرأة) الذى له صلة قرابة بالمريس ، وقد جاء لإحياء الفرح على سبيل " النقاط " ، وتتساجر الفرقتان على أحقية إحياء الفرح ، ويتدخل العمدة لفض النزاع بينهما ، يقترح عليهما المنازلة فى " الموايل " بما يسمى بـ " الطبعة " أو " الننتشة " ، والفرقة التى تعجب الجمهور ويصفق لها أكثر هى التى تبدأ فى التشخيص . وهنا يكون العرض قد حقق ثانى مشاركة للجمهور بعد تناوله الشراب والجلوس وحضور عقد القران .

الفرقتان تمثلان نفس الحكاية ولكن مع اختلاف التناول ، فرقة " زقزوق " تتناول الحكاية من قمة السلطة ، فالأحداث تدور فى قصر السلطان المريض حيث نجد الصراع على السلطة يحتكم فى الخفاء بين السلطانة والوزير ورئيس الديوان .

أما فرقة " حنفى " فتتناول الحكاية من قاع المجتمع حيث نجد علاقة الحب غير المتكافئ بين الشاب الفقير " نعمان " وبين " بدور " ابنة شهيندر التجار ، مما يدفع " نعمان " إلى أن

يسمى ليكون أحد عيون الوزير على الرعية من أجل الحصول على المال الذى يقربه من مستوى بدور الاجتماعى.

وتحدث مشكلة مرة أخرى بين الفرقتين بعد أن يكتشف " زقزوق " أن فرقة " حنفى " تشخص نفس الحكاية التى يلعبونها ولكن من بداية مختلفة . هنا يتدخل العمدة مرة ثانية ويقترح على الفرقتين أن يتحدا ويكلا معا أحداث الحكاية التى يشخصونها .

يجتمع أهالى السلطنة أسفل الجبل الذى توجد به صومعة " الشيخ مبروك " ذلك الناسك العابد الذى كثيرا ما كان يلجأ إليه السلطان قبل مرضه ليستفتيه فى كثير من أمور الرعية . لقد حدد لهم " الشيخ مبروك " موعدا للاجتماع بهم عقب صلاة العشاء ، ولكن الوقت قارب على منتصف الليل ولم يهبط إليهم " الشيخ مبروك " ، يبدأون فى الصباح والنداء عليه ولكنه لم يسمعهم لابتعاد المسافة ، وهنا ينطلق " زقزوق " حنفى " بين المتفرجين لحتهم على مشاركتهم فى النداء على " الشيخ مبروك " . وبعد أن يصيح كل الحاضرين مستجدين بالشيخ مبروك ، يظهر " مبروك " موجها خطابه إلى جميع الحاضرين الذين استجندوا به .

ومن ثم تكون قد تمت المشاركة الثالثة الفعلية لجمهور المتفرجين فى أحداث العرض المسرحى المقدم لهم .

يتم القبض على " مبروك " أثناء حواراه مع جميع الحاضرين ، فقد وشى به نعمان ليتقرب إلى الوزير . وبذلك يتحمل المتفرجون مسئولية القبض على مبروك فلولاً صياحهم جميعا ما استطاع أن يسمع صوت القلة التى كانت تنادى عليه .

ويشرك " زقزوق وحنفى " جمهور المتفرجين فى محاولة إنقاذ مبروك ، وذلك بأخذ رأيهم فى كيفية إنقاذه لاستكمال أحداث المسرحية .

ومن ثم تتم المشاركة الرابعة الفعلية للجمهور فى أحداث العرض المسرحى

المقدم .

وبخدعة ما يستطيع حنفى بملابس المرأة التى يرتديها أن يصل إلى السلطان المريض ويخبره بما حدث للشيخ مبروك ، على الفور يأمر السلطان بالإفراج عنه ثم يطلب منه أن يتولى الحكم بدلا منه فقد أنهكه المرض واقتربت منيته ، يرفض مبروك هذا

المرض فهو زاهد فى الدنيا ، ولكن السلطان يطلب منه أن يحكم فقط خمس سنوات يعلم خلالها الشعب كيف يحسن اختيار من يحكمه .

يتحير " مبروك " فى اختيار النظام الذى يحكم به السلطنة ، هل يحكم بالأسماوية المطلقة أم الشيوعية المطلقة أم الاشتراكية ، جميع الأنظمة لم تصلح للحكم مما أثار غضب الشعب عليه ، وعند هذه النقطة تتوقف أحداث المسرحية ، ويلجأ " حنفى وزقزوق " إلى جمهور المتفرجين يستطلعان رأيهم فى نوعية النظام الذى يريدون تطبيقه فى السلطنة ، ولماذا ؟ ... وهنا تتحول صالة المرض إلى حلقة مناقشة ، وفى النهاية يتم تمثيل رأى الذى أجمع عليه الجمهور ، ومن ثم فقد كتب المؤلف للمسرحية أكثر من نهاية تتماشى مع ما يوافق عليه الجمهور الذى يشارك فى أحداث المسرحية مشاركة فعلية للمرة الخامسة .

قد أراد المؤلف فى تجربة " لا كده نافع ولا كده نافع " - إلى جانب استلهاه السامر الشعبى - أن يضيف إلى عروض المسرح خصوصية جديدة وهى المشاركة الفعلية فى العرض ، فيظل العرض ناقصا فى " البروفات " لا يعلم المخرج إلى أى مسار سوف يسير فيه ، أو إلى أى نهاية سوف ينتهى إلا بحضور المتفرج الحقيقى الذى يكون له دور فطلى حقيقى فى العرض المقدم أمامه . ومن ثم تكون الدعوة إلى المسرح هى دعوة للمشاركة فى العرض وليست دعوة للمشاهدة فقط .

العرض المسرحى :

لقد تم عرض " تجربة " لا كده نافع ولا كده نافع " من خلال مسابقة المسرح التى تنظمها الثقافة الجماهيرية بين بيوت الثقافة المنتشرة فى محافظات مصر المختلفة ، وذلك فى كل من بيت ثقافة بيلبا التابع لمحافظة كفر الشيخ ، من إخراج : وجيه غالى ، وذلك يوم ١٢/٦/١٩٨٢ .

وأبضا تم عرضها فى بيت ثقافة المحمودية التابع لمحافظة البحيرة ، من إخراج : كمال عبد اللاه ، وذلك يوم ١٩/٦/١٩٨٢ .

وفى العام التالى عام ١٩٨٣ تم عرض هذه التجربة فى بيت ثقافة البراجيل التابع لمحافظة الجيزة ، من إخراج : عبد الواحد السعيد .

وكذلك تم عرضها على مسرح كلية الزراعة ضمن عروض مهرجان جامعة عين شمس للتمثيل المسرحي، من إخراج : فتحي الكوفى ، وذلك فى يوم ١٩٨٣/٣/٢ .
وفى عام ١٩٨٤ تم عرضها فى قصر ثقافة " ميت غمر " ، من إخراج : على سرحان .

ملاحظات حول عروض تجربة

" لا كده نافع ولا كده نافع "

عرض بيت ثقافة بيل

المخرج : وجيه غالى

مكان العرض : على خشبة مسرح بيت الثقافة (العتبة الإيطالية)

فى هذا العرض لم يهتم المخرج باللعبة المسرحية المستلهمة من عروض السامر الشعبى بقدر اهتمامه بالطرح السياسى الذى تقدمه التجربة ، ومن ثم فقد اختصر جميع المناطق التى فيها يحدث حوار بين " زقزوق وحنفى " وبين جمهور المتفرجين ، والتسى هى أساس التجربة ، فقدم مشاهد المسرحية متتابعة دون ثمة توقف أو تعليق أو تعامل مع الجمهور متعللاً بأن هذا يعتبر تطويلاً من شأنه تعطيل تدفق الأحداث .

وجدير بالذكر أنه احتفظ بـ " زقزوق " كمخرج يعلق على الأحداث وألبسه ملابس المهرج الإيطالى ، كما اهتم بتقديم بعض الأغانى التى كتبها : عبد الدايم الشافلى ، ولحنها عماد السيد ، والتى جاءت بعيدة عن الطابع الشعبى المنشود .

عرض فرقة المحمودية

المخرج : كمال عبد اللاه

مكان العرض : فى الخلاء " جرن فى أرض زراعية " ولكن خشبة العرض كانت على شكل " العلبة الإيطالية " فالجمهور كان من جهة واحدة .

لقد استفاد مخرج العرض من جميع أشكال الفرجة الشعبية فقدم الحاوى والأكروبات وفرقة " حسب الله " للنحاسية مما أضاف للتجربة الكثير ، كما قدم المهرج الشعبى المصرى بملابسه غير الأوروبية ، وقدم الرجل الذى يلبس ملابس المرأة ، بالإضافة إلى أنه حرص على وجود العلاقة الحية بين الممثل والمتفرج مما جعل كثيرا من المناقشات تدور فى كل ليلة بين الممثلين والمتفرجين ، ونهاية المسرحية تختلف من ليلة إلى أخرى تبعا لاختلاف جمهور المتفرجين .

كما أهتم المخرج بالأداء التمثيلى للممثلين الذى جاء فيه الكثير من المبالغة التى هى من طبيعة عروض السامر الشعبى مما أضاف للتجربة مذاقا خاصا غير تقليدى وكان لنجاح هذه التجربة فى مركز المحمودية أثرا كبيرا جعل إدارة الثقافة الجماهيرية تستضيفها فى المسرح العائم بالجيزة لتعرض طوال شهر رمضان فى ذلك العام ، وقد كان ذلك تحت اسم " عقبال عندكم " ، فقد اعترضت الرقابة على المصنفات الفنية على اسم هذه المسرحية " لا كده نافع ولا كده نافع " بالنسبة لعرض القاهرة ، وذلك بسبب انتقال مصر فى ذلك الوقت من عهد الرئيس الراحل: أنور السادات إلى عهد الرئيس : حسنى مبارك .

عرض بيت ثقافة البراجيل

المخرج : عبد الواحد السعيد

مكان العرض : المسرح الرومانى بالبراجيل ، وهو مسرح صيفى نصف دائرى
لقد استفاد المخرج فى هذا العرض من أشكال الفرجة الشعبية المتعلقة بالسامر الشعبى مثل الموسيقى والملابس والإكسسوار . بالإضافة إلى بعض " الإفيهات " الشعبية مثل الشجار للمقتل الموقع على إيقاع الطبلية .

ولكن نأخذ عليه أنه قدم أداءً تمثيلياً واقعياً ، ثم أنه قد أسرف فى الخروج والتعامل مع الجمهور لدرجة إحداث بعض الملل مما جعل الناقد " فؤاد دواره " يطلق على ذلك التجربة بقوله : " ولم يعيب العرض سوى التطويل فى هذا التشخيص إلى درجة الإملال وإفساد إيقاع العرض " (٢)

عرض كلية الزراعة - جامعة عين شمس

المخرج : فتحى الكوفى

مكان العرض : مسرح كلية الزراعة ، " علبة إيطالية "

وقد بدأ المخرج العرض بزفة العروسة الريفية التقليدية التى بدأت فى حديقة الكلية بعيداً عن المبنى الموجود به المسرح ، حيث استعرض فيها جميع مفردات الزفة الشعبية من إكسسوار وملابس ، وحاجيات العروسة التى ترف على أنعام المزارع البلدى المصاحب للإيقاعات الشعبية الريفية . ثم صعد بالجمهور الذى يسير خلف الزفة إلى خشبة المسرح المقدم عليه التجربة .

وقد اهتم المخرج بجميع المفردات الشعبية فى هذه التجربة مثل الموسيقى وأداء الممثلين والديكور والملابس . وكذلك العلاقة الحية بين المتفرج والممثل ، ولم يحق ضيق خشبة المسرح فقد نزل بعرضه إلى صالة المسرح ليحدث الالتحام المطلوب فى هذه التجربة ، فقط يعيب تجربة فتحى الكوفى ضعف الإنتاج ، وعدم استيعاب طلبة الكلية لهذا الشكل المسرحى الجديد عليهم .

تجربة قصر ثقافة ميت غمر

المخرج : على سرحان

مكان العرض : مسرح قصر الثقافة ، خشبة مسرح تقليدية " علبة إيطالية " .

لقد حول المخرج هذه التجربة إلى أوبريت غنائى استعراضى راقص غنى بالألحان الموسيقية والملابس والاستعراضات الجميلة التى قدمتها فرقة الفنون الشعبية بقصر الثقافة ، مما نحا بالتجربة إلى طريق آخر ، حقا أنه قدم متعة بصرية وسمعية ولكنه ابتعد كثيراً عن مفردات السامر الشعبى الذى ننشده بعد أن اختصر كثيراً من مفرداته مثل العلاقة الحية بين الممثل والمتفرج وكذلك الأداء التمثيلى الذى جاء واقعياً

نمطيا ، والموسيقى التي سيطرت عليها التطريب أكثر من الطابع الشعبي الجماعي المطلوب .

لقد أثارت تجربة " لا كده نافع ولا كده نافع " أو " عقبال عندكم " كثيرا من الجدل عند تقديمها في أكثر من عرض خلال مهرجانات الثقافة الجماهيرية فقد مدحها الدكتور: فوزى فهمى - عميد المعهد العالى للفنون المسرحية في ذلك الوقت - بقوله:

" أعتبر المؤلف كاتب هذا النص ، مؤلف جيد ، وإنني شديد الإعجاب بتجربته ، فالنص الذى كتبه .. كتبه بوعى شديد جدا وهو استنبت أو حاول يستلهم شكل من أشكال المسرح الشعبى المصرى ويوجد فى السامر عناصر عرض مسرحية منها التقليد، والموسيقى ، والرقص ، والارتجال ، وقد استفاد هذا المؤلف للشباب من كل هذه الملامح الشعبية ، وكذلك الاتصال بين الممثل والمتفرج كما استخدم اللففور الذى استخدمه يوسف إدريس ، وسماه زقزوق ، وهو البلياتشو الذى كان يستخدم فى السامر ، ومن خلال هذا البلياتشو استطاع أن يعلق على بعض الأحداث أو يستطلق بعض الشخصيات بأفكار لا يريد أن تتطققها ... فى مجمل التجربة ، هى تجربة ناضجة وواعية لأنه أيضا لمس قضايا مجتمعه وقضايا عصره . " (٣)

ما أخذه المؤلف على عروض تجربة: لا كده نافع ولا كده نافع

توجد عدة مآخذ مهمة جدا وقع فيها مؤلف هذه التجربة وهى كالتالى :

أولا : عندما كتب هذه التجربة تعامل مع متفرج الريف باعتباره مازال متفرجا بكرة لم يتلوث من مشاهدة التلفزيون ، أو بالأحرى المسرح الخاص الذى يبنه للتلفزيون .

ثانيا : لم يخطر بخلده أن حكايات السلاطين والمماليك التى كانت عصب السامر الشعبى قديما أصبحت لا تهم متفرج الريف فى الوقت الحالى ، وقد كان من الأفضل أن يقدم حكايات شعبية ريفية تهم المتفرج لأنها تمس حياته بشكل مباشر .

تجربة : المحبظاتية (٤)

عندما كتب المؤلف تجربة " المحبظاتية " كان قد بدأ بدراسة أشكال الفرجة الشعبية التي كانت في مصر منذ الفتح الإسلامي ، وقد لفتت نظره حكايات خيال الظل التي كان يقدمها ابن دانيال خلف شاشة الخيال ، ولفت نظره أيضا شاعر الربابة ، ثم مسرح الأراجوز ، وأخيرا ، " المحبظين " الذين كتب عنهم الكثير من الرحالة الذين زاروا مصر ، وقاموا برصد عادات وتقاليد شعبها .

لقد وقع اختيار المؤلف هذه المرة على قاعة قصر ثقافة النورى للتراث لتقديم تجربته الثانية فيها ، وهى تجربة " المحبظاتية " المشتق اسمها من " المحبظين " وفيها يتعرض المؤلف لسامر القاهرة الذى كان يقدم فى الساحات ودخل أروقة البيوت فى المناسبات العامة والخاصة ، وقد اختار المؤلف فترة الحكم المملوكى لمصر لتدور فيها أحداث مسرحيته التى تقدم لجمهور يعيش داخل منطقة آثار مملوكية تحمل أسماء سلاطين وممالك يحفظها جيدا ، وقطعا سوف يهمه أن يرى سيرتهم تعرض أمامه على المسرح ، ومن ثم يكون المؤلف قد تجاوز أحد مأخذ تجربته الأولى ، وهى تقديم حكايات سلاطين لا تهم أهل الريف .

شكل تجربة " المحبظاتية " :

وأيضا كان شكل هذه التجربة هو الذى يهمنا بالدرجة الأولى ، وكما كانت تجربة " لا كده نافع ولا كده نافع " تدور داخل إطار احتفال شعبى ريفى بالزفاف ، كانت تجربة " المحبظاتية " تدور داخل إطار احتفال شعبى بالزفاف فى أحد حواري القاهرة القديمة ، ومن ثم حل فتوة الحارة محل شيخ الخفر فى تنظيم الحفل .

وقد أكد المؤلف فى هذه التجربة على خمسة محاور أساسية :

أولا : تقديم لعبة (التحبظ) للمتفرج على المكشوف ، فهى أساس التجربة ، وذلك بجعل (كواليس) اللعبة مكشوفة للمتفرج .

ثانيا : الاهتمام بالمفردات الفنية التى كان يستخدمها (المحبظين) مثل الملابس والإكسسوار والماكياج ، فجميعها يجب أن تكون من خامات البيئة المحلية ، ومن وجهه نظر (المحبظين) أنفسهم ، وذلك بإعادة توظيف بعض الأدوات والخامات المحلية توظيفا

آخر فى العرض المسرحى ، و من ثم تصبح (حلة) الطعام خوذة للجندى ،
وغطاءها يكون درعه ، بينما مغرفة الطعام تتحول إلى سيف يمسكه فى يده .
ثالثا : الاهتمام بالأداء التمثيلى ، فأداء بطل السامر (المحبظاتى) يختلف تماما عن أداء
الممثل فى المسرح التقليدى .

إن بطل السامر عادة لا يعيش دوره بقدر ما يمثل من الخارج حتى يتسنى له سهولة
الخروج من التمثيل والدخول مع المتفرج فى حوار أو (قافية) . (٥)
كما أن بطل السامر يحلو له تقليد بعض الشخصيات والأنماط المحلية التى يعرفها جيدا
جمهور المتفرجين .

بالإضافة أنه يلعب أكثر من شخصية داخل أحداث المسرحية وذلك بتغيير الماكياج
 والملابس والإكسسوار المستخدم والأداء التمثيلى .
رابعا : الحرص على وجود علاقة حية بين الممثل والمتفرج داخل حلقة السامر .
خامسا : تقديم ألعاب الأكروبات إلى جانب التمثيل
مفردات تجربة المحبظية :

- ١- زفة العروسة بجميع مفرداتها الشعبية .
- ٢- الموال الشعبى ، والمنازلة فى الموائل .
- ٣- لعبة (التحبىظ) بجميع مفرداتها المسرحية .
- ٤- طقوس السحر الشعبية ، بجميع مفرداتها الطقسية .
- ٥- خيال الظل، وذلك بتقديم أجزاء من أحداث المسرحية بواسطة مسرح
خيال الظل
- ٦- شاعر الرماية ، الذى يروى بعض أجزاء من أحداث المسرحية .
- ٧- الأراجوز، وذلك بتقديم أجزاء من أحداث المسرحية عن طريق مسرح
الأراجوز

ملحوظة :

فى العرض المسرحى الذى قدم فى قصر الغورى للتراث حذف المخرج فقرة
الأراجوز لضغط ميزانية الإنتاج . كما لم يقدم المخرج ألعاب الأكروبات التى كان
يقدمها المحبظين أثناء عروضهم، و ذلك بين فقرات التمثيل .

ملخص عرض " المحبظاتية " :

يبدأ العرض بموكب عرس شعبي يعود بنا إلى العشرينات من هذا القرن. بعد قليل يصل " عليوه البصاص " صبي " المعلم عنتر " فتوة الحارة ، وذلك من أجل تنظيم الفرح والتجهيز لوصول الفتوة ، وما أن يصل المعلم " عنتر " حتى يفرض نفسه على الجميع باعتباره السلطة العليا المتحكمة في مسار أمور الحى الذى يقام فيه الفرح ، ومن ثم يتحول العريس صاحب الفرح إلى متفرج لا حول له ولا قوة . " ويؤكد مخرج العرض " محسن حلمي " هذا المعنى إذ يجعل العريس وعروسه عروسين من القماش . وهكذا تبرز فكرة السلطة غير الشرعية التى تفرض سيطرتها بالقوة منذ البداية " (٦)

وكالطوفان يندفع " زقزوق " - مهرج السامر - من مكان مجهول إلى داخل دائرة التمثيل - يلبس ملابس المهرج الشعبى ، واضعا طرطورا على رأسه ، ودقيقا على وجهه ، وممسكا فى يده كراباجا يحدث صوتا ولا يؤلم - وهو شخصية مرحة ساخرة ، سريع اللبديهة ، يملك حضورا عاليا، خفيف الدم. ما أن يجد " عليوه البصاص " أمامه حتى يدخل معه فى فاصل من المشاكسة والتندر عليه ، ويأخذ البعد السياسى فى التبلور وذلك من خلال قصة رمزية من قصص الحيوان يسخر فيها زقزوق من المعلم الذى شبهه بالفأر الصغير الذى عندما رأى الفيل الضخم خائفا منه أعنف نفسه قويا فتوج نفسه " معلم " على باقى الحيوانات . وبانتهاء القصة تدخل فرقة " محبظاتية " أخرى منافسة بقيادة "المعلم حنفى " . ويبدأ الصراع على حلبة التشخيص ويحسم الفتوة هذا الصراع بتقسيم العرض مناصفة بين الفرقتين . وهنا يعيد المؤلف لعبة المنازلة فى المواويل بين الفرقتين التى نجحت فى تجربة " لا كده نافع ولا كده نافع " السابقة .

" ينجح العرض من خلال هذه الافتتاحية فى تحقيق درجة كبيرة من التداخل بين زمن المتفرج الحاضر وزمن العرض الماضى وذلك من خلال أساليب الأداء (البرلسكية) التى تحاكي أنماطا فنية شائعة وتستحضرها إلى الذهن مثل أداء " اسطفان روستى " مثلا . كذلك تطرح هذه الافتتاحية المحاور المنتظمة لبقية العرض وهى :

- ١- تعاقب المواكب الذى يمهّد لبروز موكب التاريخ بحكامه المتوالين .
- ٢- الكوشة أو كرسى الصدارة الذى لا يلبث أن يتوحد رمزياً بسرير الملك أو العرش .
- ٣- لعبة تكمص الأدوار وتبديلها التى يقدمها المحبضاتية والتى تغدو المعادل المجازى للعبة الصراع فى السلطة .
- ٤- حلبة التحببىظ التى تتحول إلى استعارة للحلبة السياسية فكان التاريخ هو تحببىظ فى تحببىظ . فاللعبة الوهمية لا تلبث أن تمتص هوية الممثلين وتنتظم ، الفتوة ، المتفرد ، وصبية فى دوراتها التى تحملنا إلى الزمن الحاضر لتتقلب إلى جد فى النهاية " (٧)

وتحمل التمثيلية " التقلية " الأولى اسم " ح تروح فىن يا صعلوك من مكر الملوك " وتحملنا هذه اللعبة إلى مستوى زمن آخر ، هو زمن حكم المماليك وشجر الدر ، حيث نجد الوزير جحدم " ورئيس الديوان " دوما " يحيطان بالسلطان المتخشب على سرير الملك وهما يتقنعان بقناع الأعوان بينما يتأمران لاستلاب مكانته تماماً . وكما يفرض المعلم وصبيه الإتاوات على أهل الفورية يفرض الوزير ورئيس الديوان الضرائب على الشعب ويسمونهم إعانات. " وقد نجح المخرج محسن حلمى ومصمم الديكور محمد الزرقانى فى تحويل الصندوق الذى يرقد عليه الملك فى هذا الجزء إلى رمز كثيف متعدد الدلالة يوحى فى شكله الذى يجمع بين القارب والتابوت والسرير بمعانى الموت والحياة والقرصنة والخلود فهو سرير الملك وقبر الملك ، وسفينة قراصنة والمركبة الفرعونية التى تصبح بالفراعنة إلى الخلود " . (٨)

وبعد مشهد التآمر تدخل السلطنة يتبعها طابور الأطباء الذى يشبهون فى ملابسهم الكهنة من ناحية والطباخين من ناحية أخرى ، ويدخل السلطنة تنبلج حقيقة المؤامرة فالثلاثة يطعمون فى الحكم . ثم يلي ذلك موكب دخول العرافة وموكبها لرقوة الملك ، لكن مشهد الرقوة لا يلبث أن يتحول إلى مشهد قتل جماعى ، وقد أكد المخرج ذلك بجمل الثلاثة الطامعين فى العرش يعتلون سرير الملك كالقراصنة وينهاون عليه طعنا بينما يدور الدراويش حولهم فى دوائر متلاحقة فى موسيقى الذكر . وهكذا ينتهى الجزء الأول بموت الملك السلطان

ويبدأ الجزء الثانى بافتتاحية تحاكي بداية الجزء الأول حيث ينشب صراع على حلبة التمثيل بين فرقة زقزوق وفرقة حنفى من أجل التشخيص ، ويتدخل المعلم " عنتر " لحسمه مرة أخرى ، ويطلب من الفرقتين التعاون معا فى تقديم حكاية مشتركة بينهما . وتبدأ الأحداث بإعلان وفاة السلطان المؤيد شيخ الظاهرى ثم تتويج ابنه أبو السعادات أحمد ، سلطانا على البلاد وهو مازال فى بطن أمه خوند سعادات التى تتزوج بعد ذلك من الأمير " ططر " الوصى على العرش. وعندما يولد السلطان أحمد يصدر قرار المعركة التى يقودها وهو متمط حصانا خشبيا ليدخل حربا هزلية تُستخدم فيها حلل الطعام وأغطية الحلل والمخاريف كأسلحة . وهى صورة ساخرة لحقيقة الحروب السلطوية التى لا تخدم سوى أطماع الملوك والأمراء بينما تتفنع بالمصلحة القومية وتتشدق بالدفاع عن الوطن . ونرى وصفا لتفصيلات المعركة الحربية من خلال شاعر الربابة وشاشة خيال الظل فهما يمثلان الإعلام فى ذلك الوقت .

وبعد فاصل الحرب يتجدد الصراع مرة أخرى على العرش الذى يستأثر به ططر بعد أن يسجن السلطان الطفل أحمد ومرضعته فى معتقل الإسكندرية ، وهنا تعمل خوند سعادات على قتل ططر بالسّم ، وتتوالى بعد ذلك عملية الاغتيالات للفوز بالعرش التى يجد لها المخرج معادلا حركيا شعبيا هو لعبة الكراسى الموسيقية التى تنتهى بصف من الجثث المرصوفة . " وينجح محسن حلمى عن طريق هذا المعادل الحركى الذكى فى تأكيد فكرة المرض المحورية ، وهى الصراع الدائر دوما على السلطة ، وفى اختزال تاريخ هذا الصراع إلى أقل من دقيقتين فى صورة دوائر لاهثة تحمل الممثلين إلى الحاضر ومعهم المعلم عنتر وصبيه البصاص ، فمع بداية الجزء الثانى يندمج المعلم وصبيه فى لعبة السلطان الوهمية الدائرة اندماجا ينسيهما الحريس والفرح ويتجسد النسيان فى اختفاء الكوشة والعروسين من المنظر المسرحى ويستلب الإيهام وعيهما تماما فيضوان طرفا فى اللعبة فيمثل الأول دور السلطان الطفل الذى يناسب حجمه (الصغير) ويرضى غروره ، بينما يمثل الثانى دور السلطانة الذى يعوضه عن خنوعه الدائم للمعلم . لكن لعبة السلطة لا تلبث أن تسحقهما تحت عجلاتها الدائرة فيتحولان إلى ضحيتين -- إلى فتوات الأمس الذين لا قبل لهم بملاحقة

فتوات اليوم ، إلى السمك الصغير الذى يحاول السباحة فى بحر يموج بسمك القرش " (١)

وتنب الروح فى جثث ممالك الماضى ، ضحايا لعبة الكراسى الموسيقية لتتحول إلى مجموعات نهب معاصرة تتخلق حول المعلم وصبيه اللذين خرجا من اللعبة صفر اليدين بعد أن سرقهما الزمن والوهم وأحلام السلطة .
ملاحظات نقدية حول عرض " المحبظاتية " :

١- فى مقال بعنوان " المحبظاتية لعب مسرحى عميق المغزى " يقارن نبيل بدران بين عرض المحبظاتية وبعض العروض السابقة التى حاولت إيهامنا باستلهاها للتراث ، ورفعت شعارات زاعقة مثل (من أجل هوية مميزة للمسرح العربى) ، بينما لم تأخذ من التراث سوى شكله ومظهره الخارجى . على عكس هذا العرض " المحبظاتية " الذى يحاول أن يجعل لفنون التراث دورا ووظيفة ومبررا .. بل ومبررات عديدة :

أولا : تحقيق العلاقة الحميمة الوثيقة بين الجمهور والممثلين خاصة فى مسرح الحلبة الذى يحيطه الجمهور من جوانب أربعة — أو من جوانب ثلاثة — كما فى حالة قاعة قصر الغورى للتراث — لكن ذلك يستلزم مؤلفا أو نصا يراعى طبيعة المكان غير التقليدى ، فيوظف المؤلف نصه لخدمة المكان . ويوظف المخرج المكان لخدمة النص — على عكس المحاولات السابقة التى قدمت نصوصا تقليدية تلتزم بمقومات الدراما التقليدية لكنها نفنت وعرضت من خلال مسرح الحلبة أو الحلقة . على عكس ما حدث فى عرض " المحبظاتية " فالمؤلف يراعى وهو يكتب نصه ظروف وطبيعة المكان المختار للعرض ، والمخرج يطوع المكان — دون تصنع — لتقديم ذلك النص الذى لا يلتزم عن قصد بمقومات وأسس الصياغات التقليدية .

ثانيا : تحقيق درجة عالية من درجات (الفرجة المسرحية) ، ضمنها المخرج " محسن حلمى " بالتركيبات المرئية والصور المسرحية والتشكيلات الحركية المتلاحقة التى تشغل العين وتلفت الانتباه وتدعو لليقظة وتطرد النوم والملل .. هذه الصور المسرحية المتتابعة تأتى معها المتعة البصرية التى ساهمت فيها الملابس والدمى (العرائس) .. والأقنعة .. والأعلام .. والدفوف .. وقطع الأكسسوار ..

والرجال الذين يجسدون الأكوام النسائية .. والممثل الواحد الذى يمثل أكثر من شخصية فى العرض .. والغناء .. والحركات الإيقاعية .. وحفل الزفاف الذى يبدأ به العرض .. وتتألف مجموعتين من المحبطين فى الغناء والتعبير الكوميدي .

ثالثا : تأكيد قدرة الكوميديا الشعبية على طرح أهم وأخطر القضايا الاجتماعية والسياسية ، فهذا للتحريض الذى يبدو لا هيا ، عابثا ، هازلا ، ورغم اعتماده على المبالغة الشديدة المقصودة فى الحركة . فإنه يجسد فى النهاية مضمونا جادا ، الصراع على السلطة الذى يفوق فى هزله أقوى ملهاة . فيستدعى المؤلف من أعماق التاريخ شخوصا وأحداثا نرى من خلالها ذلك الصراع المجنون على العرش والسلطان .. فيختلط لعب الحكام بلعب المحبطين المهرجين ، لنقتنع فى النهاية بأن لعب المهرجين أكثر إمتاعا من لعب الحكام الذى تكون له دائما نتائج ضارة وخيمة ، ضحاياهم شعوب ، لعب الحكام يقتل شعوبا ، ويبدد أحلاما جماعية .. ويصيب فى مقتل أمما وليس أفرادا . أما لعب المهرجين فليس له ضحايا ، إنه ضحك يشفى النفس ، تغتسل به الضمائر ، ضحك يطهرنا ويزيننا وعيا وإدراكا بما يحدث حولنا . (١٠)

فى مقال بعنوان " المحبضاتية " ٩٢ أول عروض مركز الهناجر للجمهور " . تبرز " عبلة الروينى " السبب الذى من أجله تم اختيار " للمحبضاتية " لتكون أول عرض ليشاهده الجمهور على خشبة مسرح الهناجر ، " وليس مصادفة أن يكون لعرض المحبضاتية كل تلك الحفاوة ، مرة يمثل مصر فى المهرجان التجريبي الثانى ١٩٨٩ ، ومرة أخرى يفتتح به نشاط مركز الهناجر للفنون ... رغم أن العرض لا يحقق كل الطموح الفنى الواجب لكن قضية الفرجة الشعبية ، والإنلاقات إلى الأشكال المسرحية فى تراثنا ، هى بداية صحيحة ، ومحاولة جادة ، نحو تجريبية حقّة ذات خصوصية أصيلة " (١١)

ثم تضيف تحت عنوان : صمالك و ممالك .

" ومن الجزء الثانى لفرقة المعلم حنفى ، يحيطون بتتويج الملك المظفر فى بطن أمه ، ثم زواج أمه من قائد الجيوش واشتعال الحرب والتنافس على الحكم .. ورغم أن الحكاية عن زمن آخر غير زمن الجزء الأول ولكنها تبدو امتدادا يؤكد عشوائية الحكم ، ولعبة الحكام الدائمة ، وهى القراءة الواعية للتاريخ

التي يقدمها المؤلف سيد محمد علي ، وبنسب نوعي النقدي صاغ المخرج محسن حلمي فرجة متمعة تعتمد على مفهوم اللعبة بما تحمله من إمكانيات للكشف والتأمل والمشاركة بينها وبين المتفرج بما تحتوى من تكنيك (المسرح داخل المسرح) وتقمص العديد من الأنوار وبسخريّة تنتمي لأسلوب المحبظاتيّة قُدم محسن حلمي مفارقاته اللاذعة عبر أداء الممثل واستخدام الاكسسوارات . (١٢)

وعن قضية الارتجال في العرض المسرحي قالت :

" تبقى قضية الارتجال في حاجة إلى مناقشة ، حيث اختصرت مساحات الارتجال داخل العرض بينما التحبيظ هو مسرح شعبي إرتجالي . أحكم محسن حلمي السيطرة على الممثل ، ولم يترك أمامه ما يسمح له بحرية الارتجال وتحقيق المشاركة الفعلية والحميمة مع المتفرج . هل هو خوف من الممثل ؟ . إن فناني قصر ثقافة الغورى حققوا قدرة متميزة على شرط العمل الجماعي . لكن الارتجال كعنصر أهم في التمثيل يظل بحاجة إلى إمكانيات خاصة من التدريب والخبرة والدراية ، فهو لا يعنى ملء الفراغ المسرحي بأى شئ يخطر على بال الممثل ، وإنما يعنى استعدادا معرفيا وقدرة على الاكتشاف والفعل والمفاجأة لخلق عالم مسرحي كامل " (١٣)

وجدير بالذكر أن المؤلف قد ترك في نص تجربة المحبظاتيّة مساحات للارتجال وإشراك جمهور المتفرجين في العرض المقدم بداية من مساحة اختيار الفرقة التي تبدأ في التشخيص وحتى العرض حيث يشترك الجمهور في مناقشة قضية الحكم التي تعرض أمامه ، ولكن المخرج فضل أن يجعل العرض مغلقا خشية من رد فعل الجمهور الذي قد يكون غير مرغوب فيه ، أو قد ينحو بالممثل إلى مناطق أخرى غير مدرب عليها .

٢- وتحت عنوان " المحبظاتيّة وإحياء المسرح الشعبي " يقول حسن سعد : " استوعب الجيل الجديد كل تجارب الملحن وطورها للأفضل ويتحكم في هذا - بطبيعته الحال - تعدد الرؤى وأهم من هذا التطور الثقافي والتكنولوجي مع المتغير السياسي .. يجسدها بوضوح عرض " المحبظاتيّة " . وأهم ما يميز

العرض تعدد مستويات " اللغة " واللغة ليست حوارا فقط ، فبالإضافة إلى الحوار نجد لغة التعبير الحركى " الرقص " وتشكيلاته المتعددة من دلالات ورموز وتصميم. " الميزانسين " ويحمل أيضا رموزا ودلالات و فى النهاية بعدا تشكليا وجماليًا ، ويهم فى تحقيق هذا الموسيقى والشعر . ومن حكايات المحبظاتية فى عرض المؤلف السيد محمد على " حكاية نجم الدين " وما تضيفه من إسقاطات وانعكاسات سياسية بأسلوب انتقادى رائع مع مزج الشعر الشعبى بالموسيقى الشعبية واستخدام خيال الظل كمعادل مرئى لعملية الولادة كتمويض جمالى لتجسيدها مسرحيا على مستوى الأداء التمثيلى والحركى والتشكيلات الموازية . مما تقدم نستشعر أهمية اللجوء إلى التراث لخلق شكل مسرحى عربى تتوفر له الوجهة الأصلية التى تحدد ملامحه وهويته ، نستطيع أن نقول من خلاله هذا مسرح عربى . " (١٤)

٣- ومن مقال نقدى تحليلى مطول كتبته الدكتورة : نهاد صليحة

تحت عنوان : " المحبظاتية ولعبة الكراسى الموسيقية " نقدم هذا المقطع :
" إن عرض المحبظاتية يستخدم تكنيك المسرحية داخل المسرحية بما يستتبعه من تداخل زمنى لتطرح حدثا مسرحيا تكشفيا ناميا يتلخص فى مقولة دورة الدوائر ودوال الدول وتقلبها فى لعبة السلطة . وتتشكل هذه المقولة من خلال التحول من الماضى القريب إلى الحاضر المعاصر عبر استعادة دورة التاريخ المملوكى أو " دائرة السوء " فتؤكد لنا استمرار لعبة الكراسى الموسيقية رغم اختلاف الأئمة . وينفصل هذا الحدث المسرحى بصريا وصوتيا وتتكشف دلالاته من خلال سلسلة معقدة من التحولات فى هوية الأدوار والملابس والأئمة وكل مفردات العرض المادية . فكل شخصية فى العرض تلعب مجموعة من الأدوار المتعاقبة عن طريق التفتن والتلوين الصوتى ، وقد تؤدي دورين فى آن واحد فتجدها على مستوى الصوت مثلا تستدعى دورا لاستفان روستى فى فيلم معاصر بينما تجسد على مستوى الرؤية أحد محبظاتية القرن التاسع عشر.. أو تؤدي دور الوزير الفاسد سنقر بصوت زكى رستم " (١٥)

وجدير بالذكر أن أبطال السامر الشعبي كانوا يتميزون بتقليد الأشخاص المحليين في كلامهم وفي حركتهم وطريقة سيرهم ، وذلك بطريقة كوميدية تثير ضحك المتفرجين الذى يعرفون تلك الشخصيات معرفة جيدة .
وعن الملابس والديكور ، تقول الدكتورة نهاد صليحة :

" وكما يبدل الممثلين أدوارهم يبدلون ملابسهم ، بل أن نفس الملابس تتبدل بين الشخصيات. وينسحب مبدأ التحول على ديكور محمد الزرقانى على بساطة مفرداته ، فالصندوق الخشبي. هو عرش وسرير وثابوت وسفينة ، والرايات هي رايات الفرع وأعلام الجيش ورايات الدراويش وحراب الحراس وأجنحة شبح روح حنفى فى الفقرة البرلسكية فى بداية الجزء الثانى وهلم جرا " (١٦) .

ثم تتحدث كاتبة المقال عن فكرة الدائرة التى يقوم عليها العرض " وكما استلهم النص فكرة " الدائرة " المترسخة فى الفكر والتراث الإسلامى والمتجسدة فى معمار المكان المسرحى فى القبة الشاهقة التى تلو حلبة التمثيل فى قصر الغورى للتراث ، استلهم محسن حلمى شكل الدائرة فى تصميم حركة العرض فكانت الدائرة البسيطة أو الملتفة المتداخلة ، المنفرجة فى حركة طاردة من المركز إلى الخارج أو المنكمشة نحو للمركز — كانت الدوائر هى النسق التشكيلي الذى ألح على عين المتفرج طوال العرض ، فالدوائر الحركية فى الزفة الافتتاحية تفضى إلى الدوائر الحركية البسيطة والمركبة حول سرير الملك فى الجزء الأول ثم تتكرر فى إيقاع لاهث فى مشهد لعبة الكراسى الموسيقية وتنتهى بالدوائر الحركية المغلقة التى تطبق على المعلم وصبيه فى النهاية " (١٧)

٤- فى حوار أجرته مجلة المسرح مع الناقد الإنجليزي الشهير " مارتن إيسلن " الذى كان عضواً فى لجنة التحكيم للدورة الثامنة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، قال عن عرض المحبظاتي :

" هذا المرض وصلنى بطريقة واضحة كمحاولة لإحياء الأشكال القديمة للمسرح الشعبي ، إنه عرض بدائي يعتمد على الفكاهة الفجة مثل أداء الرجل الطويل لدور امرأة كما يحدث أحيانا فى المسرح الشعبى الغربى ، ورغم ذلك فقد كان جيد التنفيذ ومتقناً ، ولم أشعر بالملل لحظة واحدة وقد استمتعت به ، وإذا كنا لا

نستطيع أن نقارن مثل هذا العرض بأعمال "مارسل بروس" مثلا من ناحية القيمة الأدبية الرفيعة ، إلا أنه في إطار نوعه باعتباره عرضا يقترب من السيرك أو المسرح الشعبي ، فقد كان يتفق بالحيرة والإمتاع " (١٨)

استطلاع رأى جمهور "المحظياتية"

على مدى ثلاث وعشرين ليلة عرض لتجربة "المحظياتية" قام المؤلف باستطلاع رأى مائة من المشاهدين تم اختيارهم عشوائيا من فئات مختلفة ومن أعمار مختلفة ، وقد جاء تصنيف العينات كالتالى :

| م | تصنيف العينات | عدد الرجال | عدد النساء | المؤهل الدراسى |
|---|--|------------|------------|--------------------------|
| ١ | عدد الحاصلين منهم على مؤهل عال | ٤٦ | ١١ | فى تخصصات مختلفة |
| ٢ | عدد الطلبة ولطالبات دون سن الثامنة عشر | ٤ | ٩ | فى مراحل تعليمية مختلفة |
| ٣ | عدد غير الحاصلين على مؤهل عال | ٧ | - | دبلوم فنى صناعى |
| | | - | ٣ | دبلوم تجارة |
| ٤ | عدد الذين يعرفون القراءة والكتابة فقط | ١٢ | ٨ | من غير الحاصلين على مؤهل |
| | المجموع | ٦٩ | ٣١ | |
| | الإجمالى | ١٠٠ | | |

وقد تم استطلاع رأى المتفرجين عن طريق تسجيل لقاءات معهم على شرائط (كاسيت) ، يحتفظ بها المؤلف .

وكانت الأسئلة المطروحة عليهم كالتالى :

- السؤال عن الاسم ، والسن ، والمؤهل الدراسى ، والوظيفة التى يشغلها
- السؤال عن المنطقة التى عاش فيها أطول فترة من حياته .
- هل رأيت موالداً أو احتفالات شعبية من قبل ؟
- هل شكل المسرحية غريب عليك ؟

- هل وصلتكم رسالة العرض بسهولة ؟
 - هل تفضل تكرار هذه التجربة فى موضوعات أخرى ؟
- وقد اتفق معظم أفراد العينة على إعجابهم الشديد بتجربة " المحبظاتية " كما أكدوا وصول رسالة العرض إليهم بسهولة ويسر . أما عن شكل التجربة فقد صدمهم فى البداية لكن تدريجيا تألفوا معه وأحبوه .
- وعن تكرار هذه التجربة فى موضوعات أخرى ، تمنى الجميع حدوث ذلك بشرط أن يكون الموضوع مناسباً ، وإليك بعض المقطعات من آراء أفراد العينة :
- أولاً :آراء بعض الحاصلين على المؤهلات العليا :
- فكرة المسرحية وصلت .. عرض شيق جداً وممتع جداً .. محتاج إلى شئ من التفكير ، وعقلية مدربة . شكله غريب لكن محبب .. صدمت بشكله فى البداية لكن استطاع أن يدخل إلى عقلى بسهولة . أحب تكرار هذا الشكل مع الأخذ فى الاعتبار أن هذا يحتاج إلى نصوص معينة ، نحتاج أيضاً إلى الأشكال التقليدية حتى لا نفصل عن العصر . (١٩)
 - العرض وصل بطريقة مباشرة وسهلة بسبب أداء الفنانين ، الشكل جميل ولكن ليس كل المسرحيات يمكن تقديمها بهذا الشكل ، يجب أن نختار الموضوع المناسب المهم المؤثر (٢٠)
 - شكل المسرحية قريب من الجمهور لأن معظم الأحياء هنا يتجول فيها الحاوى . الرسالة واصلت لأن فيها من المباشرة ، الشكل ليس غريباً ولكن قريب من أهالى المنطقة . أحب تقديم مسرحيات أخرى فى هذا الشكل ، ولكن هناك نوعية من الناس لا يصل لها هذا الشكل . (٢١)
 - المسرحية جميلة ومسلية وتمتعنا بالعرض فهو على مستوى راق جداً ، وقد وصلت الرسالة إلى تفكيرنا بسهولة . أحب تكرار نفس الشكل فى مسرحيات أخرى لأنه سوف ينجح جداً لأنه قريب من تاريخنا وسهل للفهم . (٢٢)
 - رسالة المسرحية سهلة الوصول ، المتفرج يستطيع أن يفهم ما ترمز إليه المسرحية . شكلها جديد وقد لفت نظرى استخدم عرائس خيال الظل التى اختصرت كمية من الأحداث . سوف ينجح تكرار هذا الشكل ، فإذا كان الجمهور

يَقْبَلُ أى عمل مبتذل ذلك لأنه ليس أمامه البديل ، فإذا كان البديل ذلك الشكل الجديد على الفور سوف يَقْبَلُ عليه الجمهور . (٢٣)

- سهلة وشكلها ليس غريبا ، سمعت عن هذه المسرحية كثيرا فحضرت من بلنتي لمشاهدتها . لو عملنا نفس الشكل فى موضوعات أخرى سوف تجد إقبالا جماهيريا . (٢٤)

- الرسالة وصلتني ، ليست صعبة ولكن الجرعة كانت كبيرة فالمسرحية تريد أن تقول أشياء كثيرة فى وقت واحد . الشكل كان فيه شئ جديد ، شعرت أنها من داخل المجتمع (٢٥)

- وصل العمل الفنى إلينا ، الموضوع واضح جدا وظاهر وداخله أكثر من مضمون . لقد رأيت هذا الشكل من قبل فى مسرحية القاهرة ٨٠ ، إخراج سمير الصغورى . لو تكررت هذه التجربة سوف تجد إقبالا من الطبقات الشعبية (٢٦)

- فى البداية كانت المسرحية صعبة ولكن تدريجيا وصلت رسالتها إلينا . شكلها ليس غريبا ولكنه جديد . ولو تكررت التجربة فى موضوعات أخرى سوف تجد إقبالا جماهيريا (٢٧)

- فيها جنون مع فنون ، الرسالة وصلت بدليل كنت أراقب المشاهدين فأرى رد فعل كل مشهد على وجوههم لو تكررت التجربة سوف تجد إقبالا كبيرا بشرط عمل دعاية توضح للناس من هم " المحبظاتية " . (٢٨)

- حقا كنت سعيدا لأننى رأيت دراسة مسرحية للظواهر المسرحية فى موقعها الأساسى (قصر الغورى للتراث) وداخل مجتمعا وداخل بيتها الشعبية . الرسالة واصله والشكل ليس غريبا ولكنه جديد . أحبذ تكرار التجربة لأنه ————— سوف تنجح . (٢٩)

- شكل المسرحية يهم للمتخصصين أكثر ، ولكنه يشد الجمهور الشعبى البسيط ويجعله يشعر أن هناك أشكالا أخرى للفرجة و أيضا تكون مقرونة بالكلمة المفيدة التى تعطى معلومة تاريخية . ليس شكلا غريبا . ولكن هذا العرض يعتبر تجريبيا يفيد المتخصصين فى المسرح . تكرار التجربة يكون مجديا جدا ، ولكن

يجب أن يكون هناك خط درامى يربط العرض ككل . جميل جدا استعادة استقرار التاريخ من وجهة نظر " المحبطين " (٣٠)

- سهلة ومقبولة ، فيها دمج بين النظام الموجود حاليا والقديم ، حققت سعادة للناس لدرجة أنها صرفتهم عن مشاهدة التلفزيون فى شهر رمضان . شكلها ليس غريبا . وتكرارها سوف ينجح . (٣١)

- العرض جديد ، والأحداث مرتبطة بمكان العرض ، وذلك يعطى توحدا للجمهور مع موضوع المسرحية ، ثم يندمج بعد ذلك فى العرض . تكرار التجربة مطلوب ولكنه يحتاج إلى مترجم متخصص . (٣٢)

- طريفة جدا ومناسبة جدا لمكان العرض ، وشكلها جديد ، والمتفرج كان محتاج إلى أن يرى شكلا جديدا للمسرح . رأيت العرض مرتين . أرى خيال الظل دخیل على العرض . مطلوب تكرار التجربة . (٣٣)

- المسرحية مفهومة لأنها تشرك الجمهور فى العرض منذ بداية العرض فيندمج مع أحداث المسرحية . تكرار هذا الشكل مهم لأنه يتفاعل مع الناس (٣٤)

- أعجبت بالشكل لأنه غير مألوف ، المكان وطريقة العرض عملا تفاعلا بين الناس . لا يوجد مغالاة فى الأدوار . خامات الملابس والديكور تم شراؤها من الشارع الذى فيه قصر الغورى للتراث مكان عرض المسرحية .وصلت الرسالة بسهولة . مطلوب تكرار الشكل لأنه يصل إلى الناس بسهولة . (٣٥)

ثانيا: آراء بعض غير الحاصلين على مؤهل عال :

- كانت غريبة ولكننى فهمتها . أول مرة أرى ممثلين يمثلون أمامى هكذا . لقد فهمتها بعد مشاهدتها للمرة الثانية وتكرار هذا الشكل سوف ينجح و يبقى هائل قوى " (٣٦)

- سهلة وحلوة ، فهمتها (نص نص) . ليست غريبة. لو تكررت سوف تتجح . (٣٧)

- " شوقها قبل كده وكل يوم تُفرج عليها . الناس تحب تتفرج على النوع ده " (٣٨)

- " أفهمها لأنى متعلم وهى تحكى للتاريخ على الطراز الكوميدى ، النهاردة تالت مرة أشوفها ولسه ح أشوفها بكره . شكلها غريب عليا لكنى منبهر بيها " (٣١)
 - " شكلها صعب شوية لكن طلو ، لو اتكررت إنشاء الله ح أشوفها " (٤٠)
 - شكلها مألوف ، ووصلوه سهل ، فيها بعض المناطق الصعبة . رأيته من قبل فى العام الماضى . (٤١)
 - سهلة بالنسبة لى . هى فن أصيل . فهمت المسرحية من مشاهدتها للمرة الثالثة . (حضرت عشان أعرف بتتكلم عن إيه) . لو قدم نفس الشكل سوف تجد إقبالا جماهيريا . (٤٢)
 - سهلة لكن أداء الممثلين غريب . لو تكررت فى الإمكان أن تنجح . (٤٣)
- ثالثا : أراء بعض الطلبة :
- كانت سهلة فى بعض الأحيان ، وصعبة فى أحيان أخرى حيث تجرى الأحداث بسرعة . لهجة شاعر الرابة (الصعيدى) غير مفهومة لنا . الشكل كان غريبا ولكن تقبلناه بسهولة . تكرار هذا الشكل سوف ينجح ويتوقف ذلك على مستوى تعليم الجمهور . (٤٤)
 - " فهمت أن أيام زمان كانوا بيحتفلوا كده . عاوزين يموتوا السلطان عشان مراته تاخذ الحكم وكل حاجة تكون ملكها . أحب أشوف زيها تانى . " (٤٥)
 - شكل للمسرحية لم أكن أتصوره فقد كان جديدا فعلا . الأحداث مفهومة . تكرار التجربة مفيد جدا . (٤٦)

تجربة : فرقع لوز

بعد النجاح الكبير الذى حققته تجربة " المحبظانية " كان لابد من كتابة تجربة أخرى تسير على نفس الدرب ، وتكون مكملتها ، وتعرض فى نفس المكان بنفس المخرج " محسن حلمى " ، وبفلس فريق العمل ، ومن ثم كانت تجربة " فرقع لوز " التى عرضت خلال شهر رمضان عام ١٩٩١ فى قصر الغورى للتراث ، وكان ذلك عقب غزو العراق لدولة الكويت ، مما أثار على المؤلف أثناء كتابته لأحداث المسرحية التى ظهر فيها أكثر من إسقاط سياسى على الوضع العربى الراهن .

لم تكتب تجربة " فرقع لوز " فقط من أجل تكرار نفس شكل تجربة " المحبظانية " لاستثمار نجاحها ، ولكن أراد مؤلفها وضع قواعد اللعبة التحبظ الشعبية بطريقة علمية حتى يستفيد منها المهتمون ، فيعرفون الفرق بين التمثيل والتحبظ .

ملخص الأحداث :

تدور أحداث المسرحية عقب حادثة شنق السلطان " طومان باى " على باب زويلة مع بداية القرن السادس عشر ، بعد الغزو العثمانى للدولة المملوكية فى الشام ومصر والذى نتج عنه استيلاء السلطان العثمانى " سليم الأول " على الشام فى موقعة " مرج دابق " التى قتل فيها السلطان الغورى، ثم على مصر فى موقعة " الريدانية " ، وهو ما كشف عن فساد أمراء المماليك .

وتبدأ الأحداث بمجموعة من الدراويش يعتكفون فى مدفن الغورى حيث يقومون بطقس الذكر، ولكن بمجرد أن يخلو الطريق أمام المدفن من عسكر الأتراك يتحولون إلى فرقة " محبظانية " يقودهم " الرئيس زقزوق " ويعاونه " الأسطى حنفى " ، كما نتعرف على " عرفة الناصورجى " ، و " الأسطى عزيزة " وعلى طموحاتها فى أن تقوم بتشخيص دور " شجر الدر " . ونتعرف أيضا على الظروف والعوامل المحيطة بأفراد هذه الفرقة من قهر ومطاردة من عسكر الأتراك بعد أن أصدر السلطان العثمانى أوامره بقتل كل صاحب لمبة يتعرض فيها للحكم التركى بالنقد ، ولما كانت ألعاب " المحبظانية " تقوم أصلا على النقد والسخرية من السلطة الحاكمة فهم بذلك

من المطلوبين ، ومن ثم فقد اختفوا عن الأعين داخل مدفن السلطان الغورى ، الذى لم يدفن فيه بعد أن اختلعت جثته فى معركة " مرج دابق " .

إن هدف " المحبظانية " — بالإضافة للاختفاء عن أعين عسكر الأتراك — هو لم الشمل من أجل إجراء تدريبات يكون من شأنها تعليم الجيل الجديد من " المحبظانية " فنون لعبة التحبظ حتى لا تتعرض للانقراض فى حالة القبض على أرباب اللعبة وقتلهم من قبل عسكر الأتراك.

يعلمون أولادهم كيف يشخصون والى الشرطة بجبروته وسلطنة لسانه وكيف يشخصون المواطن المطلوب على أمره ، وكيف يشخصون تخاذل أمراء المماليك ، الخ . يعلمون أبناءهم كيفية التشخيص فى القتال وليس فى انفعال حقيقى ، وذلك بشكل (كاريكاتيرى) سافر .

أنهم يقومون بهذه التدريبات من خلال إعادة تشخيص حكاية احتلال مصر من قبل السلطان العثماني " سليم الأول " وصراعه مع السلطان " طومان باى " .

عندما انتصر سليم الأول على السلطان الغورى فى موقعة " مرج دابق " طمع فى احتلال أرض الحجاز ليكون راعيا للإسلام وخادما للحرمين الشريفين ، ولكنه خشى أن يدخلها بحد السيف فتتور مشاعر المسلمين فى كل مكان ، وللخروج من هذه المحضلة اقترح عليه " إبراهيم السمرقندى _ أحد المماليك الخونة المنشقين عن طومان باى — أن يدخلها عن طريق مصر مادامت هى تابعة للدولة المصرية . على الفور أمر "سليم الأول " قواته بالزحف على مصر من أجل فتحها والجلوس على عرشها . يأمر طومان باى بجائزة قدرها ألف دينار لمن يأتيه برأس " إبراهيم السمر قندى " الذى خانته وعاون ابن عثمان ضده . يتخاذل أمراء المماليك عن الخروج مع " طومان باى " لملاقاة جيوش ابن عثمان المتعبة — من عناء الطريق — فى صحراء الصالحية أو حتى فى صحراء بلبيس ويفضلون ملاقاتهم فى الريدانية بالقرب من الخنكاه .

إن وصول الجيش العثماني إلى الخنكاه كانت له عواقب وخيمة ، فقد حدث ما تنبأ به " طومان باى " ، حيث وجدوا المزارع الخضراء والشب مما أتاح طعاما

للمسكر والخيـل بعد أن استراحوا من عناء السفر ، ومن ثم قويت شوكتهم فى معركة الريدانية فانتصروا على جيش المماليك .

ولكن " فرج العال " وزوجته " لم بلحة " لم يغمض لهما جفن منذ أن علما بخبر المكافأة التى أعلن عنها " طومان باى " مقابل رأس إبراهيم السمرقندى ، طرقا كل طقوس السحر والشعوذة الخاصة بالجلب حتى استطاعا فى النهاية أن يجلبا إبراهيم السمرقندى إلى بيتهم وجز رأسه . وفى نهاية المشهد الختامى الذى كان يجلس فيه سليم الأول أسفل جثة طومان باى — للمدلة فوق باب زويلة — يتشفى فيه ويسبه ، فى هذه اللحظة يصل فرج وزوجته يحملان رأس إبراهيم السمرقندى ويضعانها بين يدى سليم الأول بعد أن يطلبها منه القدية وهما معتقدان أنه طومان باى الذى يعتب عليهما — وهو مشنوقا — على الحضور بعد فوات الأوان . يأمر سليم الأول بقتلها قصاصا لصديقه إبراهيم السمرقندى .

وفى نهاية المرض يتحول " المحبظانية " مرة ثانية إلى هيئة الدراويش حيث ينخرطون فى الذكر والإنشاد ، فقد جاءتهم الإشارة بأن عسكر الأتراك يمرّون أمام مدفن الغورى الذى يختبئون فيه .

• ألعاب "التحبيظ" فى تجربة "فرع لوز"

١- الحرص فى كل مشهد على تأكيد الفرق بين الأداء التمثيلى التقليدى والأداء

التمثيلى (التحبيظى) ، من حيث طريقة الإلقاء وحركة الممثل (الشخص) .

٢- إعطاء عنوان لكل مشهد (بابه) لتأكيد المعنى المراد توصيله من اللعبة المقدمة

، مثل : " بابه إلى طلع الشجرة بلسانه " ، " بابه الحشوة الجديدة لكرسى العرش

" بابه الألباضيات " ، " بابه وراء كل حرجى حرمة " " بابه عرونا ولايتكونا "

" بابه حاميا حراميا " .

٣- استخدام عروسة القفاز للتعبير عن شخصية " عبد البر بن محاسن " الذى كان

مثل الدمية فى يد السلطان .

٤- عودة المماليك من المعركة مهزومين ، عرايا ، يرتدون " براميل " خشبية

مفتوحة من أعلى ومن أسفل ، بعد أن جردهم السلطان سليم الأول من أسلحتهم

وملابسهم .

٥- تقديم مقوس السحر المختلفة التى تظهر فيها بعض المغاريت التى يشخصها " المحبطين " .

٦- ظهور السلطان الغورى مقتولا ، يتفحص مدفنه بينما نرى سيفا يخترق بطنه ويخرج من ظهره ، يتحاور مع روح الطولشى " مختص " المالك الأسمى للمدفن الذى اغتصبه منه عنة ، فتد له ألا يدفن فيه .

٧- تجسيد المعركة الحربية على غرار معارك أبى زيد الهالكى و الزناتى خليفة ، حيث يقف القاتدان فى الميدان ويتصارعان بالكلمات الموزونة شعرا .

٨- استخدام عجالت حربية فى المعركة يجسدها " المحبطين " أنفسهم ، الذين يجسدون أيضا الديوك التى تتصارع فى المعركة ثم الثيران ، وأخيرا الثمايين الأتراك التى تنتشر فى المكان بحثا عن الممالك الهاريين .

٩- طومان باى يتحدث وهو مشنوق فوق باب زويلة معاتباً " فرج العتال " وزوجته " أم بلحة " على إحضارهما رأس إبراهيم السمرقندى بعد فوات الأوان .

ملاحظات المؤلف حول تجربة

" فرقع لوز "

• لقد صنف البعض هذه التجربة بأنها مسرح الإسقاط السياسى ، وذلك حين

قال :

" يقدم لذات المؤلف : السيد محمد على ، وذات المخرج : محسن حلمى العرض المسرحى التحببلى "فرقع لوز " وهو عرض هزلى ساخر ينتمى إلى نوعية مسرح الإسقاط السياسى الذى يستخدم التاريخ مستترا به كبعد زمانى يسقط منه على الحاضر والواقع العربى الحالى [غزو العراق للكويت] ، أيضا جاء استغلال المخرج للمسرح الأرضى برسم خريطة الوطن العربى وبألوان تمتاز من الإضاءة مشيرا وموحيا إلى تلك العلاقة الرابطة بين الحدث التاريخى القديم والواقع العربى الحالى استغلالا فنيا ناجحا بحسب له وهو كذلك بحسب المؤلف باستغلاله الحادثة للتاريخية — هزيمة الحكم المملوكى فى الحرب — كبعد زمانى يسقط منه على الحاضر والواقع العربى، فحقق بذلك أهم عناصر نجاح مسرح الإسقاط السياسى" (٤٧)

- جاءت تجربة " فرقع لوز " على شكل (بروفة) مسرحية ، يحدث فيها خلط بين أحداثها وبين أحداث الواقع المحيط بفرقة " المحبظاتبة " ، فعد لحظة ما حيث تصل فيها الأحداث إلى ذروة الانفعال نكتشف فجأة أن ما حدث أمامنا هو مجرد " بروفة " للتدريب على موقف معين .
- أدى الاستغراق فى شكل التجربة ، وكذلك الاستغراق فى تنفيذ فنون لعبة التحبيط إلى نسيان قضية علاقة الممثل بالمترج الحقيقى فيما عدا بداية المرض .

تجربة : الخلاييص

أول من ذكر لفظ "الخلاييص" هو المؤرخ عبد الرحمن الجبرتي ، فقد أشار فى أحداث عام ١٢٢٢ هـ إلى " الخلبوص " الذى كان يصيح معلنا قيمة النقاط الذى دفعه احد الحاضرين استحسانا لما شاهده من طرب وغناء و تمثيل . (٤٨)

وفى معجم لسان العرب يذكر لنا ابن منظور كلمة " الخلبصة " بمعنى الفرار ، وبذلك تصبح الخلاييص لغويا بمعنى الفارين من المجتمع أى الذين يعيشون على هامش الحياة . (٤٩)

وقد كان للخلاييص مجتمعات خاصة يعيشون فيها مثل مجتمعات الفجر ، أو أحياء خلصة فى المدن مثل حى الشيخ سالم بالفيوم ، حيث يتدربون فيها على الغناء والتمثيل ، فهم دائما على استعداد لإحياء أى فرح يدعون إليه نظير أجر مطوم ، ذلك بجانب ما يجمعون من نقاط . (٥٠)

وجدير بالذكر أن نورد الفرق بين الخلاييص والمبظاتبة ، فالخلاييص كانوا يقدمون التمثيل مصحوبا بالغناء ، أما المبظاتبة فقد كانوا يقدمون التمثيل مصحوبا بالعباء الأكروبات

نص مسرحية الخلاييص :

لقد جمع المؤلف مادة هذه المسرحية من قرية كفر الشرفا التابعة للقناطر الخيرية، ثم أعاد صياغتها فى شكل شعبى مراعى فيه خصائص عروض السامر الشعبى (الخلاييص) التى ناقشناها فى هذه الأطروحة .

كما استعان المؤلف بالموسيقى : شكرى محمد على (شكرى مرسى) فى جمع الموسيقى والأغاني الشعبية من الموروث الشعبى المتبقى فى بعض قرى الوجه البحرى لاستخدامها بعد إعادة صياغتها فى ألحان جديدة لكلمات الأغاني التى كتبها المؤلف لهذه التجربة وذلك لكى تكون الألحان وكلمات الأغاني من نفس النسيج الشعبى المقدم .

عرض تجربة : الخلاييص

تم عرض تجربة الخلاييص فى شهر رمضان ، وذلك فى ديسمبر عام ٢٠٠٢ م ، إخراج : عبد الرحمن الشافعى .
مكان العرض :

قاعة المعرض فى مركز الهناجر للفنون بعد إجراء التعديلات عليها لتصبح قاعة عرض شبه دائرية لتناسب التجربة .
شكل العرض :

جاء العرض فى شكل سامر شعبى ريفى تقوم فرقة من الخلاييص بإحيائه ، ويحضره كل من العمدة وشيخ الخفر الذى يكلفه العمدة بمهمة تنظيم السامر والإشراف عليه .

وقد حرصنا فى هذه التجربة على :

- كشف كواليس اللعبة للجمهور منذ البداية .
- تقديم علاقة حية بين الممثل والمتفرج الحقيقى .
- محاولة قراءة الواقع الاجتماعى والسياسى المعاصر من منظور شعبى .
- الاهتمام عند كتابة شخصيات المسرحية بأن يودى الممثل أكثر من شخصية متناقضة، كما كان يحدث فى عروض السامر الشعبى.

ملخص أحداث المسرحية :

لقد رأى الشيخ علوان فى الرؤيا أن القيامة قد قامت ، وعندما استيقظ من نومه فسر هذه الرؤيا بقرب وفاته فطلب من أولاده الاستعداد لذلك اليوم بتجهيز المدفن بشكل يليق بمقامهم بين العائلات التى تجمع بينهم وبينها مصاهرة ، أما هذه الرؤيا فقد نزلت على أمالى كفر للشرفا كالصاعقة فقد صدق الجميع أن القيامة سوف تقوم

حقاً ومن ثم تكالب الجميع على شراء المدافن حتى ارتفع سعرها إلى أقصى حد مما أثر على موعد زفاف العريس عوضين بعد أن اشترطت عليه حماته لإتمام هذا الزواج بأن يوفر مدفنًا مناسبًا لعروسه مثل بقية أخواتها .

ويسمع فرج الشواشي كبير عائلة الشواشنة بالصعيد خبر يوم القيامة فيحضر إلى كفر الشرفا لمقابلة أحد سماسرة للمقابر ويطلب منه بناء هرم لينفن فيه ويسميه هرم منفرج .

ولكن سرعان ما نكتشف أن تفسير هذه الرؤيا هو هجوم الجراد على البلاد والذي إلتهم الأخضر واليابس ، ولكن من حسن حظ أهالي كفر الشرفا أن السماء أمطرت عندما كان الجراد متجها إلى أرضهم فسقط الجراد مع المطر على أرض الوسية وأبادها .

يعلم الملتزم بخبر الجراد وفي نفس الوقت تجبئ له الأخبار من الأستانه عن المؤامرة التي تحاك في الخفاء لعزل وإلى مصر مراد باشا ، فيقرر جمع أموال كثيرة ليندفعها رشاًوى وبراطيل إلى الباب العالي ليحتفظ بمكانته في مصر ، ولكن الجراد قضى على زراعات الوسية ومن ثم يقرر الملتزم أن يأخذ الضريبة التي يحتاجها من أهالي كفر الشرفا لأنهم للكفر الوحيد الذي نجا من الجراد ، ويعلم أهالي كفر الشرفا بمؤامرة الملتزم ضدهم و أنه سوف يقوم بجمع الضريبة يوم سفره إلى القلعة في مصر حتى لا يعطيهم أى فرصة لشكايتهم عند والي.

ويلجأون إلى حيلة غريبة جدا حيث يدخلون جميعا إلى المسجد من أجل صلاة الجمعة رغم أن اليوم كان الأربعاء ، وبذلك يختفى جميع رجال الكفر من أمام الصراف الذي يفشل في جمع الضريبة المطلوبة قبل موعد رحيله .

ويتوعد الكاشف بالعودة مرة ثانية من الأستانه للانتقام من أهالي كفر الشرفا .

وتأتى أغنية النهاية : التعلب فات فات وفى ديله سبع بلوات

ما فاتشى عليكو الديب الديب السحراوى

فات فات..... ونيمفا فى سكر نبات

.....

يا بلاندا يا بلاد الخير

خدى بالك م الدار والدير

لو يوم نستسلم للخير

يكلونا ويرمونا فتات

والتعلب فات

.....

.....

التعلب وعلينا ولخ

لخلخنا ودوخنا إلخ

خد بالك لا نتع فى الفخ

خد بالك دا التعلب آت

التعلب آت التعلب آت... وفى ديله سبع بلوات

لتحذر المفترجين من التعلب القادم الذى سوف يحضر متخفيا فى أشكال كثيرة لينهب ثرواتهم ويقضى عليهم .

ملاحظات نقدية حول عرض " الخلاييص " :

١- فى مقال بعنوان " فرجة شعبية ممتعة لخلاييص الهناجر " ، يقول عبد الرزاق حسين : " المؤلف اعتمد على هذه الحكايات الطريفة [التي جمعها من كفر الشرفا] فى بناء نسيج درامى ، يستفيد من ثراء الإطار الشعبى وتنوع شخصوه ، وكانت عناصره الأساسية لتجسيد الحدوة مطربين شعبيين ، شيخ خفر ، عمده غائب حاضر، مجموعة خلاييص يجمعون بين البساطة والشهامة والقدرة على فهم الواقع والسخرية منه ، والتعبير عن الحس الجمعى للبسطاء .

ويستخدم [المؤلف] أيضا منهج المسرحية داخل المسرحية ، الذى يعتمد على الكسر الدائم للإيهام ، والتأكيد على استمرار حالة التشخيص ، والمزج الدائم بين الواقع والتمثيل " (٥١) .

كما أشاد كاتب المقال بالحلول الفنية التى أوجدها مخرج العرض "عبد الرحمن الشافعى" ، ومهندس الديكور "إبراهيم الفو" للمشاكل التى واجهتهما داخل قاعة المعرض ،

لتصبح مناسبة لهذه التجربة ، " أول هذه المشاكل اتساع منطقة التمثيل ، و تعدد مناطق الأداء الدرامى ، مما يتطلب وجود معادل تشكلى يصنع حالة من التوازن لهذه المساحة الكبيرة. وصنع مهندس الديكور سينوغرافيا تتفق و تلخص مضمون الحالة الفنية للعرض ، خامات بسيطة ، فقيرة ، لكنها فى الوقت ذاته تعكس حالة من الثراء الفنى للعرض و توحى للمشاهد بعدة دلالات و رموز فنية للمكان و الزمان و البناء النفسى للشخص " (٥٢) ٢- وعن قلب الأوضاع فى هذه التجربة ، يقول : أحمد عبد الحميد

" ويبدأ التناول الساخر فى قلب الأوضاع فأهل العروس فى الحكاية لا يسألون الحريس عن عش الزوجية ، وإنما عن " المتر والنصف " الذى سوف تدفن فيه العروس إذا صحت إشاعة يوم القيامة . وجاء الطوفان . ومن خلال هذه العقدة يحدث " التلسين " ونقد الواقع وإبراز المعنى البعيد ليوم القيامة . وهو الخطر الأمريكى الزاحف على المنطقة . ويصبح التماس مع الحاضر أقوى من الدعاية الهزلية والحكاية التراثية . ويلعب الغناء دورا أساسا مع التشخيص والتكرار والتلسين فى بناء الحدث واستكمال مقوماته الفنية و " أسر " المشاهد والاستحواذ على حواسه وإمتاعه " . (٥٣)

وفى نهاية المقال يشيد أحمد عبد الحميد بطابع كوميديا العرض حيث يقول فى هذا الصدد " إن مثل هذه العروض تلجأ عادة إلى الكوميديا الخشنة والتلميحات الجنسية لفظا وحركة...ولكن هذا العرض العميق الجرى . حافظ على فنية العرض وسمو خطابه الكامن بين السطور ، كما حافظ العرض على التدفق وتجديد المتع البصرية والوجدانية وبرز المعانى والدلالات برشاقة ولطف وخفة ظل وتوصيلها بوضوح فى حميمية مذهشة " . (٥٤)

٣- أما " جمال عمر " فيرى أن " أجمل ما فى هذا العرض أنه يمكن أن يقام فى أى مكان فى الشارع ، فى ساحة من الساحات الشعبية أو ميدان من الميادين ، أو جرن داخل قرية ، وهذا هو الفن الأصيل الذى يجب أن يلفت الأنظار إليه ، وقد أغرقتنا الأكليشيهات الفنية المختربة عن عالما المصرى الخاص ، وعن واقعنا المتخم بالقضايا المصرية " . (٥٥)

وعن علاقة العرض المسرحى بمشكلاتنا الاجتماعية والسياسية يؤكد جمال عمر أن " الكاتب سيد محمد على ، حاول أن يضفر بعض مشكلاتنا الاجتماعية والسياسية من

خلال رؤى فنية محصورة لبعض المظاهر السلبية التي تألفت فى مشهد الفنان سامى مغاوى ، وهو يتقمص شخصية فرج الشواشى ، الذى يأتى من جنوب مصر ، من صعيدھا ليحلم بشراء مقبرة كبيرة أو بالأحرى هرم رابع يصبح هرم " منفرج " يزوره السياح والأجانب وأفواج طلبة المدارس والجامعات وتقام حوله أوبراء عديدة كل عام ، بشكل كوميدى ساخر يطرح تزييف بعض الحقائق التى يعانى منها المجتمع عندما نخشى المسؤولين فنزيف الصورة أمام أعينهم ونجعلھا. ومن المشاهد الجميلة التى تطعننا فى هويتنا التى نفتخر بها دائما مشهد التسول مجسدا لبعض السلبيات التى نحاول أن نجافئھا بكل ما نملك من قوة فى العمل الجاد والفكر الذى يبنى اقتصادا متقدما " . (٥٦)

٤- وتحت عنوان " قليل من الإمكانيات .. كثير من الإبداع " يضيف عمرو داره ، معنى آخر لكلمة " الخليص " حيث يقول :

" إذا كان معنى الخليفة فى معجم " لسان العرب " بمعنى الفرار ، فإن ذلك لا يعنى فقط ما جاء بكلمة العرض بأن جماعة الخليص تعنى للفارين من المجتمع أى الذى يعيشون على هامش الحياة ، ولكننى أرى أن معناها يتجاوز ذلك إلى معنى القادرين على الهروب من المحاسبة والعقاب ، باستخدام ما نسميه اليوم بالإسقاط السياسى ، حيث كان من الصعب محاسبتهم عما يقدمونه فى الأفراح من فقرات ونمر شعبية تتناول بالنقد اللاذع الكثير من السلبيات ، ولكن بصورة غير مباشرة ، فهم يقومون بإعادة قراءة الواقع بمنظور شعبى ساخر " . (٥٧)

ثم أشاد بعد ذلك بالرؤية الإخراجية التى قدمھا عبد الرحمن الشافعى وذلك فى تقديم رؤية مسرحية متكاملة ، موظفا إمكانيات المسرح الشامل ليحقق فكرة تكامل الفنون حيث وفق فى اختيار ثلاثة ممثلين على درجة عالية من المهارة الفنية والحضور المحبب ويتمتعون جميعا بقدرات الممثل الشعبى الحقيقى القادر على الارتحال والإبداع واللغز والرقص ، وكذلك على تقديم شخصيات مختلفة وبسرعة فائقة ، حيث قام كل منهم بتشخيص أكثر من أربع شخصيات وذلك فقط عن طريق الاستعانة بقطعة ماكياج أو ملابس أو إكسسوار . كما أشاد أيضا بالملحن " شكرى مرسى " الذى قام بتقديم الموسيقى والألحان بالاعتماد على الكثير من الألحان الشعبية فنجح فى إضفاء جو من البهجة والمرح ، كما نجح فى التعبير الموسيقى عن مختلف الأحداث الدرامية . (٥٨)

وقد ختم عمرو دواره مقاله بالحديث عن الرؤية التشكيلية فى العرض التى قام بها إبراهيم الفوق حيث قال :أنه " نجح فى تحقيق رؤية المخرج وتقديم إطار مناسب يتسم بالبساطة الشديدة والإبداع والابتكار ، فيكفى أن يقوم ممثل بإمساك حبل معلق فى أعلى خشبة ليشرنا بأنه حبل سارى المركب ، كما يمكن للدكة التى يجلس عليها العروسان أن تتحول إلى كنية أو سحارة ، وجميعها قطع صغيرة من الديكورات صنعت بخامات رخيصة الثمن ، ولكنها جميلة ومعبرة مثل الخيش والحبال ، فتكاملت مع باقى مفردات العرض لتقدم لنا رؤية وفرجة شعبية تنجح فى تحقيق التواصل مع المشاهدين دون إدعاء أو إفتعال " . (٥٩)

٥- فى النشرة الخاصة بعرض " الخلاييص " تساءلت " هدى وصفى " هل يمكن أن تتمخض عن عروض المحبظاتية والخلاييص أشكال مسرحية عربية مختلفة عما نقلناه عن المسرح الغربى ؟ ...ثم أضافت سؤالاً آخر : هل تصلح هذه العروض لتكون مرجعية لفن يحمل سمات الخصوصية الثقافية لفنون الفرجة العربية ؟ (٦٠)

ومن مجلة صباح الخير ، تأتى لنا الإجابة عن هذه الأسئلة على لسان " محمد بغدادى " الذى كتب تحت عنوان " الخلاييص يدخلون القرية " يقول : " ولأن " الست هدى " تركت للمشاهد الإجابة . أعتقد أن من شاهد العرض واستمتع به يستطيع أن يقول باطمئنان نعم . وبالفم المليان . هذه العروض تصلح لتأسيس أشكال مسرحية عربية تحمل سمات خاصة لفن الفرجة العربية . ومن خلالها يمكن تطوير هذه الأشكال لنصل إلى أطروحات جديدة فى شكل ومضمون مسرحنا لننفذ عبرها إلى وجدان العالم محتفظين بهويتنا الثقافية ومتطلعين لآفاق عالمية قادرة على احتضان خصوصيتنا بصدر رحب ودهشة رائعة " . (٦١)

٦- فى مقال باللغة الإنجليزية نشر فى (جريدة الأهرام Weekly) بتاريخ ٢٥ ديسمبر ٢٠٠٢ ، كتبت نهاد صليحة تحت عنوان : (The art of dodging) نقداً مطولاً لتجربة " الخلاييص " أشادت فيه بالتجربة، نصاً وإخراجاً ، ثم قدمت تأصيلاً لتجربة " الخلاييص " فى ضوء تجارب المؤلف السابقة المستلهمة من عروض السامر الشعبى (٦٢)

ملاحظات المؤلف حول تجربة الخلاييص

• استطاع العرض المسرحي تقديم علاقة حية بين الممثل والمتفرج الحقيقي وذلك باستخدام مخرج العرض للمساحات التي كتبها المؤلف لذلك للغرض أفضل استخدام ممكن ، ساعده على ذلك قدرة الممثلين على الارتجال . ونذكر بالتحديد مساحة جمع (النقطة) من المتفرجين ، ومساحة التسول ثم مساحة سؤال المتفرجين عن أحداث محددة حدثت في المسرحية وذلك عندما يتهم شيخ الخفر المحبظانية بإخفاء أشياء ممنوعة داخل صندوق التحييط ثم يسأل الجمهور عن ذلك .

وجدير بالذكر أن بناء تجربة للخلاييص قائم منذ البداية على افتراض حضور جمهور من أجل مشاهدة العرض المقدم .

• اهتمام المخرج والملحن بجمل جميع الممثلين يغنون ، وبذلك يتحقق شرط " الخلاييص " الذين كانوا يغنون إلى جانب التمثيل .

• اهتمت هذه التجربة بجمل الممثل يلعب أكثر من شخصية متباينة وذلك باستخدام بعض مفردات الماكياج أو الإكسسوار أو الملابس.

تجربة : ليلة مبروكة

في عام ١٩٦٧، سأل الكاتب الراحل توفيق الحكيم ، في كتابه " قالبنا للمسرحي "

هذا السؤال :

" هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي ، وأن نستحدث لنا قالباً وشكلاً مسرحياً مستخرجاً من داخل أرضنا وباطن تراثنا ؟ " (٦٣)

ثم أجاب عن هذا السؤال ، من خلال تحويل عدة مشاهد من بعض المسرحيات العالمية إلى فن الحكواتية والمداحين والمقلدين ، باعتبار أن هذا هو الشكل المربى للبديل للمسرح الذي انتشر في البلاد العربية ليهود طويلة . (٦٤)

والمؤلف في تجربة " ليلة مبروكة " يرد على توفيق الحكيم بقالب آخر للمسرح نبت في مصر تحت مسمى السامر الشعبي — وهو موضوع هذه الدراسة — يصب فيه مسرحيته " الصفة " التي كتبها توفيق الحكيم عام ١٩٥٦ .

كان لابد من إجراء هذه التجربة فى الجزء التطبيقى من هذه الأطروحة حتى نختبر إلى أى مدى يصلح شكل السامر الشعبى المصرى فى استيعاب العروض التقليدية عندما تصب فيه .

أولا : ملخص مسرحية " الصفقة "

تدور المسرحية حول طرح الشركة البلجيكية لأراضيها للبيع بالتقسيط للفلاحين الذين يزرعونها ولكن بشرط أن يقوموا بسداد ربع ثمنها مقدما والباقى على أقساط : يضطر جميع أهالى الكفر إلى بيع كل ما يملكون لكى يشتروا الأرض وعندما يتوفر المبلغ يظهر الثرى " حامد أبو راجية " عند محطة السكة الحديد بعد أن تمطلت سيارته فيعتقد الفلاحون أنه جاء ليشتري الأرض من الشركة البلجيكية وبالطبع ليزايد عليهم ويكسبها فى النهاية . يدفع الفلاحون للثرى مبلغا من المال حتى يبتعد عن الصفقة ، ولكنه عندما يعلم بالحقيقة يطعم فى مبلغ أكثر بالإضافة إلى أخذ " مبروكة " ابنة أحد الفلاحين معه لتكون خالمة فى قصره بعد إعجابه بها ضاربا عرض الحائط بكونها مخطوبة لـ " محروس " وأن زواجهما تطل بسبب " الصفقة " التى ابتلت مهرها وثن جهازها . ويوافق " عوضين " والد " مبروكة " مرغما على سفر ابنته من أجل أن تتم الصفقة . وبهذا تنتهى أحداث الفصل الثانى من المسرحية .

وأما الفصل الثالث فهو خال تماما من الأحداث ، فقط تعود " مبروكة " بعد يومين وتحكى لوالدها أنها عندما وصلت إلى منزل "حامد أبو راجية" وضعت إصبعها فى حلقها وأفرغت ما فى معدتها ثم ادعت أنها مصابة بداء الكوليرا ، على الفور نقلوها إلى المستشفى بعد أن حاصر البوليس منزل " حامد بيه " من أجل عزله . وفى المستشفى تقابلت مع محروس الذى سافر خلفها إلى القاهرة ثم إلى المستشفى حيث اصطحبها معه إلى الكفر بعد أن ثبت أنها غير مصابة بالكوليرا . وقد تمت الصفقة بعد ما أصبح "حامد أبو راجية " عاجزا عن فعل أى شئ،وهو محبوس داخل منزله .

ثانيا : ملخص تجربة ليلة مبروكة

نحن أمام احتفال السامر الشعبى فى أحد أفراح الريف حيث يقوم " الرئيس زرزور " صاحب فرقة السامر بتقديم عرض مسرحية الصفقة لتوفيق الحكيم والتى اشتراها - أى اشترى الكتاب الذى يضمها من بائع حمص فى مولد السيد البدوى فى

طنطا - ولكنه يقدمها من وجهة نظره الخاصة لمسبب بسيط وهو أنه لم يشتر النص كاملا بل بعض أجزاء منه لأن باقى الصفحات كان بائع الحمص قد استخدمها فى " لف " الحمص للزبائن ، بما فى ذلك الفصل الثالث كاملا .

إن كواليس عرض " ليلة مبروكة " كانت مكشوفة بالكامل للمنترج الذى رأى الشجار على توزيع الأدوار والتكريب على أداء معين لدور معين ، وأيضا الاعتذار له والاستئذان منه على تجاوز بعض المواقف التى تمت أمامه ، ومن ثم فالجمهور الحقيقى يصبح حاضرا طوال العرض والممثل يشعر بوجوده وتأثيره .

وفجأة يقطع أحداث المسرحية التى وقفها " زرزور " شئ لم يكن فى الحساب ، شئ زلزل كيان " زرزور " بالكامل ، إنه توفيق الحكيم المؤلف الأصلى للمسرحية التى يشخصونها يقف أمامهم بلحمه ودمه ، فقد سمع أن مسرحيته " الصفقة " سوف يتم تقديمها فى سامر هذا الكفر فجاء لمشاهدتها .

فى البداية أعضاء الفرقة يسخرون منه لجهلهم بتاريخ المسرح المصرى ، ولكن ما أن يؤكد لهم " زرزور " أن الذى يقف أمامهم هو توفيق الحكيم المؤلف الأصلى للمسرحية ، وأحد عمالقة المسرح المصرى ، على الفور يرحبون به أشد ترحيب . يعترض توفيق الحكيم على مشهد قتل حامد أبو راجية بالسهم عند وصوله للقرية للتخلص منه ، فذلك المشهد من تأليف " زرزور " وغير موجود فى النص الأصلى ، يرضخ " زرزور " لاعتراض توفيق الحكيم ويعيد تقديم المشهد كما هو موجود فى النص الأصلى يعترض توفيق الحكيم مرة ثانية على اختصار مشاهد من المسرحية ، يخبره " زرزور " أنها مفقودة من النص الأصلى ، ثم يطلب من " الحكيم " أن يحكى هذه المشاهد للجمهور حتى يتابعوا تسلسل الأحداث . ويستمر اعتراض توفيق الحكيم طوال العرض على الممثلين ، وعلى الملابس ، وعلى الديكور ، بينما " زرزور " يبرر له ويمترضيه ، إلى أن نصل إلى نهاية المسرحية التى وضعها " زرزور " فهو يرى أن المسرحية يجب أن تنتهى بنهاية الفصل الثانى حيث تنتهى أوراق الكتاب الذى اشتراه ، وفيها نرى رحيل حامد أبو راجية عن القرية مصطحبا معه " مبروكة " رغم أنفها وأنف أهل قريتها الذين دفعوا له ثمن خوفهم منه دون أن يطلب منهم ذلك . وهذه النهاية — من وجهة نظر زرزور — عبرة لمن لا يعتبر .

أما توفيق الحكيم فقد تمسك بالنهاية الأصلية للمسرحية لدرجة وصلت به إلى الشجار اللفظي مع زوزور وفرقته الذين حملوه إلى خارج المسرح بينما هو يقص النهاية الأصلية على المتفرجين . وفجأة يسقط توفيق الحكيم مفتشاً عليه فيصمت الجميع . وبعد لحظات ينهض واقفاً على رجليه في نشاط وسط عاصفة من تصفيق أعضاء الفرقة له ، لنكتشف أنه أحد الشخصيات إعتاد أن يشخص دور " توفيق الحكيم " معهم عندما يشخصون مسرحية " ليلة مبروكة " .

بطاقة عرض مسرحية ليلة مبروكة:

تم عرض مسرحية ليلة مبروكة من إنتاج مسرح الشباب ، على خشبة مسرح الطليعة ابتداء من نصف شهر يناير عام ٢٠٠٣ ، ثم انتقلت بعد ذلك لإستكمال عرضها على خشبة مسرح الغد .

وعرض مسرحية ليلة مبروكة " من اخراج: إيمان الصيرفى ، وديكور وملابس : محمد هاشم ، موسيقى وألحان وغناء : أحمد إسماعيل ، أما كلمات الأغاني فقد كتبها المؤلف (للمعد) وهى مستوحاة من الفولكلور الذى جمعه المؤلف .

ملاحظات نقدية حول تجربة " ليلة مبروكة "

• فى مقال بعنوان " ليلة مبروكة " ، يبدأ باستكثار شديد من الناقدة آمال بكير التى تبدأ مقالها بـ " يلتفت نظرى ويستفزنى أيضا أن أجد نصا مسرحيا لواحد من كبار كتاب مسرحنا المصرى ثم أجد قبل اسمه فى كتيب المسرحية وأيضاً فى الإعلان عنها اسم كاتب آخر فى الغالب من بين الشباب وذلك باعتباره المعد وصاحب الرؤية الدرامية !! .. كيف هذا إذا كان المؤلف الأصلي كاتباً مسرحياً وليس قاصداً مثلاً أو كاتب رواية ولكنه أساساً كاتب مسرحى ، فكيف يعد كاتب مسرحى لكاتب مسرحى ؟ هذا التساؤل لا أجد له إجابة مقنعة إلا فى حالات قليلة عندما يكون العمل مقدماً لمسرح يهتم بالمسرحيات المركزة القصيرة هنا يكون دور المعد فقط الاختصار . " (٦٥)

ثم طرحت كاتبة المقال تساؤل توفيق الحكيم عن إمكانية استحداث قالب وشكل مسرحى مستخرج من داخل أرضنا وباطن تراثنا ، ذلك التساؤل الذى أورده المؤلف (المعد) فى كتيب (بانفلت) مسرحية " ليلة مبروكة " .

وبعد ذلك قالت : " الكاتب الذى يقدم لنا " الصنفقة " حاليا وهو السيد محمد على ، يحاول أن يرد على توفيق الحكيم بقالب آخر للمسرح ظهر فى مصر باسم " السامر الشعبى " . قام بوضع أوصاف مسرحية للصنفقة التى كتبها الحكيم من خلال رؤية مسرحية شعبية وذلك بتقديم ما يسمى بالفرجة الشعبية المصرية والتى ربما وجد أنها تتناسب أى تناسب توجه المسرحى فقد كتب من قبل المحبظانية وفرق لوز وأخيرا الخلاييص. " (٦٦)

وبعد أن تقدم كاتبة المقال وصفا تفصيليا لمرض " ليلة مبروكة " تقول : " وهكذا تدور المسرحية أو التوجه الشعبى فى هذا الإطار الذى لا بد وأن أعترف بأنه ذكى ويقدم لى بالفعل رؤية خاصة للمعد. " (٦٧)

وبعد ذلك أشادت بالإخراج والديكور والموسيقى والألحان ثم أفردت مساحة كبيرة للإشادة بالممثلين الشباب الذين كانوا على مستوى جيد . (٦٨)

* فى مقال بعنوان " الحكيم على المسرح... بعد تعديل الصنفقة " بلغت " عبد الرازق حسين " النظر إلى بعض الإشكاليات الفنية المهمة التى يثيرها عرض " ليلة مبروكة " أولها للمساحة المتاحة للمعد المسرحى ، عندما يتصدى لنص تراثى ، ومدى تأثير هذا الإعداد على تعديل أو تحويل أو تشويه فكر وإبداع المؤلف ، خصوصا عندما يقتحم الإعداد أحد مؤلفات رائد مسرح كبير ، اعتمد فى كتاباته الدرامية على ما يسمى " بالمسرح الذهنى " ، وقد نشر آراء متعددة حول القوالب الفنية ، والتجديد والشكل التقليدى والتأليف المسرحى ، كان يرى حيوية الفن تتأثر بجمود القالب ، وأن التجديد دليل الحيوية ، والخبرة فى قيمة العمل بما فى داخله من طاقة تحتاج إليها البشرية . المعد " سيد محمد على " حقق معظم هذه الأفكار فى العرض الذى يقدمه على مسرح الطليعة . " (٦٩)

ثم يستطرد كاتب المقال إلى شرح تفاصيل العرض المسرحى ، فيتناول مخرج العرض بالنقد حيث قال : " أن المخرج إيمان الصيرفى تعامل مع الشكل الفنى للمسرح من خلال منهج يخلط ويجمع عدة أساليب فنية ، منها ما ترجع جذوره للمسرح العربى ، مثل السامر والمزج بين السرد والخفاء والتمثيل ، أو يرتبط

بمدارس أوربية فى الإخراج والتمثيل ، مثل كسر الإيهام بين المشاهدين ومنصة المسرح ، وتعبد الشخصيات التى يجسدها الممثل الواحد . " (٧٠)

وجدير بالذكر أن ما نسبته عبد الرازق حسين إلى المدارس الأوربية فى الإخراج والتمثيل هو أيضا من سمات مسرح السامر الشعبى التى حرص المؤلف (المعد) أن تكون موجودة فى تجربة " ليلة مبروكة " .

ويؤكد عبد الرازق حسين أن العرض بوجه عام يقدم لمشاهديه حالة فنية معقولة ويعتمد على مجموعة ممثلين شباب ، يملكون الموهبة الفطرية ، والحماس والصديق والرغبة الجادة فى التواصل مع المشاهدين . (٧١)

وفى نهاية المقال يعود بنا كاتبه إلى السؤال الذى طرحه فى بدايته حيث يقول : " نعود إلى السؤال الجوهرى ، هل من حق المعد الاعتداء على نص لمؤلف كبير ، وإعادة تقديمه برؤيته الخاصة ، الإجابة من وجهة نظرى أننا أمام عرض لنص جديد تماما ، يتحمل مسئولية رؤيته الفنية مخرج العرض للمسرحى إيمان الصرفى ومعه بالطبع المعد صاحب الرؤية الفنية المكتوبة ، وهذا الأسلوب فى التعامل مع التراث المسرحى القديم يمكن أن يساعد المشاهدين الجدد على رؤية بعض ملامح النصوص التراثية القديمة ، من خلال معالجة جديدة والذين يرغبون فى التعرف على التراث الأساسى ، بكل ما يحمله من رؤية وفكر وبناء وثقافة التعليم ، يستطيعون العودة إلى النصوص الأصلية ، لأن المسرح عندما يتعامل مع التراث ، يصبح العرض محصلة الخبرات وثقافات واجتهادات وأشكال مختلفة ، سوف تتباين بالتأكيد مع النص الأصلي بدرجات متفاوتة . " (٧٢)

ملاحظات المؤلف حول تجربة

" ليلة مبروكة "

تحويل نص " يعتمد على حبكة تقليدية ومساحة الأفكار فيه محدودة " (٧٣) إلى عرض سامر شعبى يحتوى على عناصر الفرجة الشعبية من ارتجال ، وعلاقة حية مع المتفرج الحقيقى ، واللعب على المكشوف ، التقليد ، وأداء الممثل لأكثر من شخصية ، وكسر كامل للإيهام ، ذلك بالإضافة إلى الموسيقى الغناء الشعبى .

وقد نجح المخرج فى تجسيد هذه التجربة على خشبة المسرح حسب
القالب الذى صيها فيه المؤلف (المعد) ، وذلك باستخدام مجموعة من الشباب
الموهوب حقاً فى تلك الأنواع من العروض المفتوحة .

١- فتح الطريق إلى إعادة تقديم مسرحيات كبار الكتاب التراثية من خلال رؤية
مسرحية شعبية تستلهم ظاهرة " السامر الشعبى " فى مصر ، بكل شخصها
ومفرداتها المسرحية ، وذلك لتقديم فرجة شعبية مصرية أصيلة .

هوامش الفصل الثالث

١. انظر ، محمود دياب ، مصدر سابق ، ص ١٤
٢. محمود دياب ، مصدر سابق ، ص ٨١
٣. راجع ، عروض الحلقة الشعبية البشرية فى القرن العشرين ، ص ١٦٦ وما بعدها من هذه الدراسة
٤. فؤاد نواره ، " ماذا نريد من مسرح الأقالييم ؟ " ، مجلة الكواكب ، القاهرة ، ١٣ ديسمبر ١٩٨٣ ، ص ١٧
٥. فوزى فهمى ، حوار فى برنامج " فنون مصرية " ، إعداد وتكليم : سميحة غالب ، إخراج : جمال الشبراوى ، التلفزيون المصرى ، ١٩٨٣/٧/٢٣
٦. انظر ، صورة من عرض المحبظاتية فى ملحقات اللوجات و الصور
٧. راجع ، أداء الممثلين ، ص ٢٢١ من هذه الدراسة
٨. نهاد صليحة ، " المحبظاتية ولعبة الكراسى الموسيقية " ، مجلة الإذاعة والتلفزيون ، القاهرة عدد ٢٨٢٤ ، ٢٩ أبريل ١٩٨٩ ، ص ٤٨
٩. نهاد صليحة ، المرجع السابق ، الصفحة نفسها
١٠. نفسه
١١. نهاد صليحة مرجع سابق ص ٤٨ ، ٤٩
١٢. انظر ، نبيل بدران ، " المحبظاتية لعب مسرحى عميق المعنى " ، مجلة آخر ساعة ، العدد ٢٨٤٦ ، القاهرة ، ١٠ مايو ١٩٨٩ ص بدون رقم
١٣. عبلة الروينى ، " المحبظاتية أول عروض مركز الهناجر للفنون ، جريدة الأخبار ، القاهرة ١٩٩٢/١٠/٢٢ ، ص ٩
١٤. نفسه
١٥. نفسه
١٦. حسن سعد ، " المحبظاتية وإحياء المسرح الشعبى " ، نشرة مهرجان القاهرة الدولى الثانى للمسرح التجريبي ، وزارة الثقافة ، عدده ٥ سبتمبر ١٩٨٩ ، ص ١٥
١٧. نهاد صليحة مرجع سابق ، ص ٤٩
١٨. نفسه
١٩. نهاد صليحة مرجع سابق ، ص ٤٩

٢٠. محمد الفيضى - سارة محمد ، *مارتن إيسلن* ، مجلة المسرح ، عدد ١١ ، أكتوبر ١٩٨٩ ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٢٧
٢١. راجع ، حوار ، شريف محمد عبد الحميد ، ٢٢ سنة ، عابدين ، مدرس (ليمانس السن) ،
تسجيل صوتى
٢٢. راجع ، حوار ، محمد فهمى ، ٤٣ سنة ، بكالوريوس تجارة ، شركة طيران ، العجوزة ،
تسجيل صوتى
٢٣. راجع ، حوار ، محسن عسكر ، ٣٠ سنة ، الجمالية ، يعمل فى الدعاية والإعلام ، تسجيل
صوتى
٢٤. راجع ، حوار ، فكرى محمد فكرى ، ٥٤ سنة ، باب الشعرية ، الهيئة العربية للتصنيع ،
تسجيل صوتى
٢٥. راجع ، حوار ، محمود عبده أحمد محمود ، ٢٧ سنة ، شبرا الخيمة ، مصمم أزياء ، تسجيل
صوتى
٢٦. راجع ، حوار ، هائم عبد الله ، ٣٠ سنة ، مدرسة ، مركز فاقوس بمحافظة الشرقية ،
تسجيل صوتى
٢٧. راجع ، حوار ، محمد عبد المنعم ، ٢٥ سنة ، بولاق أبو العلا ، محاسب ، تسجيل صوتى
٢٨. راجع ، حوار ، محمد حسن عبد الرحيم ، ٣٠ سنة ، باب الشعرية ، محامى ، تسجيل
صوتى
٢٩. راجع ، حوار ، فاطمة حسين ، ٤٥ سنة ، حى عابدين ، مدرسة ، تسجيل صوتى
٣٠. راجع ، حوار ، أمل محمد متولى ، ٣٢ سنة ، بورسعيد ، بكالوريوس تجارة ، تسجيل
صوتى
٣١. راجع ، حوار ، رمزى مجاهد ، ٤٨ سنة ، مخرج باتحاد الإذاعة والتلفزيون ، تسجيل
صوتى
٣٢. راجع ، حوار ، على عبد السلام ، ٥٠ سنة ، الدرب الأحمر ، مدير فى وزارة الإعلام ،
تسجيل صوتى
٣٣. راجع ، حوار ، كريمة أحمد سرور ، ٣٠ سنة ، درب سعادة ، البنك الأهلى ، تسجيل صوتى
٣٤. راجع ، حوار ، أسامه محمد حسين ، ٤٠ سنة ، الخليفة ، محاسب فى بنك ، تسجيل صوتى
٣٥. راجع ، حوار ، عهدي السنان ، ٢٤ سنة ، الألب قليوبية ، بكالوريوس تجارة الأزهر ،
تسجيل صوتى

٣٦. راجع، حوار ، مجدى المنشاوى ، ٣٥ سنة ، الدراسة ، محاسب ، تسجيل صوتى
٣٧. راجع ، حوار ، طارق الكومى ، ٢٧ سنة ، فنان تشكيلى ، تسجيل صوتى
٣٨. راجع ، حوار ، مصطفى محمد عبد الظاهر ، ٢٠ سنة ، المنيا ، بائع سحلب وحلبة ، تسجيل صوتى
٣٩. راجع ، حوار ، صلاح المبنى ، ٣٤ سنة ، الحسين ، جزمجى ، تسجيل صوتى
٤٠. راجع ، عيد أحمد ، ٣٢ سنة ، السيدة زينب ، نجار ، تسجيل صوتى
٤١. راجع ، شعبان عوض ، ٣٢ سنة ، العباسية ، نقاش ، تسجيل صوتى
٤٢. راجع ، عبد العاطى أبو زيد ، ٥٠ سنة ، شبين القناطر ، ريس رى ، تسجيل صوتى
٤٣. راجع ، حوار ، طارق عبد المنعم. ٢٧ سنة ، حارة الروم ، دبلوم صنايع ، تسجيل صوتى
٤٤. راجع ، حوار ، ثناء شاكر ، ٢٧ سنة ، شبرا ، عاملة ، تسجيل صوتى
٤٥. راجع ، حوار ، ندى إبراهيم ، ٢٦ سنة ، سيدة منزل ، تسجيل صوتى
٤٦. راجع، حوار ، محمد فرج ، ١٧ سنة ، حدائق القبة ، تسجيل صوتى
٤٧. راجع ، حوار ، سامح عزام ، ٩ سنوات ، الخليفة ، تسجيل صوتى
٤٨. راجع، حوار ، عبير محمد ، ١٨ سنة ، باب الشعرية ، دبلوم تجارة ، تسجيل صوتى
٤٩. عرفة محمد ، " عندما ظهر فرقع لوز فى قصر الغورى " ، مجلة آخر ساعة ، عدد ٢٩٤٦
٥٠. ١٠ أبريل ١٩٩١ ، ص ٣٩ ،
٥١. انظر ، المقدمة ، ص ٤ ، من هذه الدراسة
٥٢. انظر ، ابن منظور ، مرجع سابق ، جـ ٢ ، ص ١٢٢١
٥٣. انظر ، سامر قرية الصنائين ، ص ١٧٥ ، من هذه الدراسة
٥٤. وانظر ، سامر محافظة الفيوم ، ص ١٩٧ من هذه الدراسة
٥٥. عبد الرازق حسين ، " فرجة شعبية ممتعة لخلايص الهناجر " ، مجلة آخر ساعة ، العدد ٣٥٤ ٤ ديسمبر ٢٠٠٢ ، ص ٥٧
٥٦. للمرجع السابق ، الصفحة نفسها
٥٧. أحمد عبد الحميد " خلايص كفر الشرفا وحكاية المتر والنص التراثية " ، جريدة الجمهورية ، الأحد ١٢ يناير ٢٠٠٣ ، ص ٩
٥٨. جمال عمر ، " الخلايص على مسرح الهناجر " ، جريدة القاهرة ، العدد ١٤٠ ، ١٧ ديسمبر ٢٠٠٢ ، ص ١٣

٥٩. المرجع السابق ، الصفحة نفسها
٦٠. عمرو دواره ، " قليل من الإمكانيات .. كثير من الإبداع " جريدة القاهرة ، العدد ١٤١ ، ٢٤ ديسمبر ٢٠٠٢ م ، ص ١٢
٦١. انظر المرجع السابق ، نفس المكان
٦٢. انظر ، نشرة عرض الخلاييس ، مركز الهناجر للفنون ، ديسمبر ٢٠٠٢
٦٣. محمد بغدادى " الخلاييس يدخلون القرية " مجلة صباح الخير ، العدد ٢٤٥ ، ١٧ ديسمبر ٢٠٠٢ ، ص ٦٨
٦٤. انظر (The art of dodging) ، ملحق الدراسة
٦٥. توفيق الحكيم ، قالبنا المسرحى ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ١١
٦٦. انظر ، المرجع السابق ، ص ٢٥ وما بعدها
٦٨. آمال بكير ، ليلة مهروكة ، جريدة الأهرام ، ٢٤ يناير ٢٠٠٣ ، ص ٣٧
٦٩. المرجع السابق ، الصفحة نفسها
٧٠. عبد الرازق حسين ، " الحكيم على المسرح .. بعد تعديل الصفة " ، مجلة آخر ساعة ، العدد ٣٥٦ ، ١٥ يناير ٢٠٠٣ ، ص ٥٢
٧١. انظر ، المرجع السابق ، الصفحة نفسها
٧٢. عبد الرازق حسين ، المرجع السابق ، الصفحة نفسها
٧٣. المرجع السابق ، الصفحة نفسها

الخلاصة

• السامر الشعبي في مصر : ظاهرة مسرحية *

هذا هو العنوان الذي أثار المؤلف مما جعله ينشط بحثاً عن أصول وجذور وشكل السامر الشعبي في مصر . في البداية كان يعتقد أن " السامر الشعبي " هو فقط ذلك الاحتفال البسيط الذي كان يقدم فسى المناسبات الخاصة أو العامة في الريف ، والمدن (البيئات الشعبية) ، وهو تلك المواقب الشعبية التي كانت تسير في المناسبات الدينية ، وتحتوى داخلها - إلى جانب الطرق الصوفية - عريات (كارو) فوقها مشاهد تمثيلية صامتة .

إن الدراسة المتأملة لهذا " السامر الشعبي " جعلت المؤلف يخصص خلفه متتبعا تطوره في أعماق التاريخ خلال رحلة طولها آلاف الأعول ، تبدأ مع بداية الحضارة المصرية القديمة ، وتنتهى عند عام ٢٠٠١ ، حيث مازالت تقام احتفالات حرق اللبى " في مدن قناة السويس ، وموكب مولد " السيدة عائشة " الذى يسير في منطقة القلعة كل عام في منتصف شهر شعبان .

وفي نهاية هذه الدراسة ، استطاع المؤلف أن يقف على عناصر المرض

المسرحي في السامر الشعبي والتي تتلخص في التالي :

- شخصية المهرج أساسية في عروض السامر الشعبي .
- بعض الرجال يلعبون أدوار النساء ، وبعض النساء يلعبن أدوار الرجال .
- الممثل يلعب أكثر من شخصية
- المبالغة في الأداء التمثيلي
- لا يوجد تقمص أو معايشة أو اندماج للشخصية التي يلعبها الممثل وذلك حتى يستطيع الخروج منها والتعامل مع المتفرج في أى لحظة يقتضيها .
- توجد علاقة حية بين الممثل والمتفرج الحقيقي ، ومن ثم توجد مساحة للارتجال .
- التقليد لبعض الشخصيات المحلية والسخرية منها .
- اللعب على المكشوف ، أى تكون كواليس المسرح والتمثيل مكشوفة للمتفرج .
- تمثيل أكثر من حكاية في الليلة الواحدة .
- انتقاد الحياة الاجتماعية والسياسية بسخرية وتندر .

- الغناء والاكروبات إلى جانب التمثيل .
 - استخدام خامات البيئة المحلية وإعادة توظيفها في الإكسسوار والديكور والماكياج المستخدم في العرض المسرحي .
- وجدير بالذكر أن المؤلف قد كتب عرضا مستلهما من موكب مولد " السيدة عائشة " تحت اسم " الموكب " مستخدما فيه كل خصائص السامر الشعبي الموجودة في ذلك الموكب ، من شكل خاص ، ورموز ، وأعلام ، ولاعبى تنورة ، ولاعبى النار ، وخيل، وحمير ، وعربات كارو عليها مشاهد تمثيلية صامتة .
- وقد تم تحليل هذه المشاهد و الدراسة عن أصولها ثم إعادة كتابتها داخل خط درامي شعبي لتكون " حدودة شعبية " كاملة . ولكن هذا العرض لم يكتب له التنفيذ حتى الآن لضخامة ميزانية إنتاجه.
- ومن ثم يكون التطبيق العملى على استلهام شكل الموكب الشعبية فى عمل مسرحى معاصر مازال ينتظر دخوله إلى حيز التنفيذ .

المراجع والمصادر و الزيارات الميدانية و اللقاءات

أولا : المراجع العربية :

إبراهيم حمادة : خيال الظل وتمثيلات ابن داتيل (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، بدون تاريخ)

اللواء/ إبراهيم حلمي رفعت : مرآة الحرمين (بيروت : دار المعرفة ، ج ١ ، بدون تاريخ)

إبراهيم حلمي : كسوة الكعبة المشرفة (القاهرة : كتاب اليوم ، العدد ٣٢٠ ، ١٩٩١)

إبراهيم نصحي : "مصر في عصر البطالمة" ، تاريخ الحضارة المصرية (قاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ج٢ بدون تاريخ)

أ.ب. كلوت بك : لمحة عامة إلى مصر (القاهرة : دار الموقف العربي ج٣ بدون تاريخ)
أحمد تيمور باشا : الأمثال العامية (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، بدون تاريخ)
أحمد شفيق باشا : مذكراتي في نصف قرن (القاهرة : دار الكتب المصرية ، الجزء الأول ، ، ١٩٣٥)

أحمد شمس الدين الحاجي: العرب وفن المسرح (الكويت : دار الحروبة ، ١٩٨٤)
أحمد رشدي صالح : الأدب الشعبي (القاهرة : النهضة المصرية ، ١٩٧١)
إسماعيل مظهر : مصر في قيصرية الإسكندر المقدوني (القاهرة : النهضة المصرية ١٩٣٧)

الاباا شنودة الثالث : اللاهوت المقارن (القاهرة : الكلية الاكليريكية للأقباط الأرثوذكس ، ج١، سنة ١٩٩٢)

انتصار عبد الفتاح : "مسرح الآلات الشعبية" بحوث ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي (القاهرة : وزارة الثقافة ، الدورة الأولى ١٩٩٤)
توفيق الحكيم .: قالبتنا المسرحي (القاهرة : مكتبة الآداب ، ١٩٦٧)
جلال الشرقاوى : رسالة في تاريخ السينما العربية لقاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، وزارة الثقافة، ١٩٧٠)

- الخطيب الجوهري : نزهة النفوس والأبدان (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والنشر، ج ٣، ١٩٧٣)
- رؤوف حبيب : دليل المتحف القبطي (القاهرة : مصلحة الآثار المصرية ، سنة
١٩٦٦)
- رشدى صالح : المسرح العربى (القاهرة : مطبوعات الجديد ، الهيئة العامة
للكتاب ، العدد الرابع)
- عادل العليمى : الدراما الشعبية المصرية (المكتبة الثقافية) (القاهرة : هيئة
الكتاب، عدد ٤٧٢، ١٩٩٢)
- عبد الكريم برشيد : حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي (الدار
البيضاء : سلسلة الدراسات النقدية رقم ٣ ، دار الثقافة ، ١٩٨٥)
- عبد المعطى شعراوى : المسرح المصرى المعاصر - أصله وبدايته
الألف كتاب (الثانى) رقم ٢٠ (القاهرة : الهيئة المصرية
العامة للكتاب ، ١٩٨٦)
- على الراعى : المسرح فى الوطن العربى (الكويت : عالم المعرفة ، العدد ٢٥
يناير ، ١٩٨٠)
- على الراعى : فنون الكوميديا (القاهرة : كتاب الهلال ، دار الهلال ،
العدد ١٩٧١، ٢٤٨)
- على الراعى : الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى (القاهرة : كتاب
الهلال، العدد ٢١٢، ١٩٦٨)
- سليم حسن : "الحياة الدينية وأثرها على المجتمع" الديانة المصرية وأصولها، فى
تاريخ الحضارة المصرية، العصر الفرعونى (القاهرة : مكتبة النهضة
المصرية ، المجلد الأول ، بدون تاريخ)
- سيد محمود القمنى : أوزيريس وعقيدة الخلود فى مصر القديمة (القاهرة : دار الفكر
للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨)
- السيد الباز العرينى : مصر البيزنطية (القاهرة : دار النهضة العربية ، سنة ١٩٦١)

- شوقي عبد الحكيم : موسوعة الفولكلور و الأساطير العربية (بيروت : دار العودة ،
بدون تاريخ)
- صفوت كمال : مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي (الكويت : وزارة الإعلام ،
١٩٧٣)
- عبد الحميد يونس : دفاع عن الفولكلور (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
١٩٧٣)
- عبد الحميد يونس : الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي (القاهرة : مطبعة جامعة القاهرة
١٩٥٦)
- عبد الرحمن صدقي : المهرج في العصور الوسطى الدينى والهزلى (القاهرة : دار
الكتاب العربى ، سنة ١٩٦٩)
- عبد الرحمن عرنوس : الارتجال وفن التمثيل (القاهرة : رسالة ماجستير ، المعهد
العالى للفنون المسرحية ، ١٩٩٠)
- عبد الغنى النبوى الشال : عروسة المولد (القاهرة : دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ،
سنة ١٩٦٧)
- عدنان بن ذريل : التفسير الجدلى للأسطورة (دمشق : مطابع ألف باء الأديب ،
١٩٧٣)
- على باشا مبارك : الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة (القاهرة : الهيئة
المصرية العامة للكتاب ، ج ٥ ، ٩ ، ١٩٩٣)
- على مبارك : علم الدين المسامرة السابعة والعشرون (التيارات) (الإسكندرية
: مطبعة المحروسة ، ج ٢ ، ١٨٨٣م)
- عمر الدسوقي : المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها (القاهرة : دار الفكر العربى
١٩٧٠)
- فاروق احمد مصطفى : الموالد (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة
الثانية ، ١٩٨١)
- فيكتور جرجس عوض الله : اللوحات المصورة بالمتحف القبطى (القاهرة : مصلحة
الآثار ، سنة ١٩٦٥)

- القرطبي : الجامع لأحكام القرآن الكريم (القاهرة : دار الريان للتراث ، الجزء السادس ، بدون تاريخ)
- لطفى أحمد نصار : وسائل الترفيه في عصر سلاطين المماليك (القاهرة : رسالة ماجستير ، آداب عين شمس ، ١٩٨٧)
- محمد الجوهري : علم الفولكلور (القاهرة : دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٧٨)
- محمد صقر خفاجة : هردوت يتحدث عن مصر (القاهرة : دار القلم ، ١٩٩٦)
- محمد قنديل البقلي : الطرب في العصر المملوكي (القاهرة : المكتبة الثقافية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٤)
- محمد كمال الدين : العرب والمسرح (القاهرة : كتاب الهلال ، دار الهلال ، العدد ٢٩٣ ، ١٩٧٥)
- محمد مندور : فنون الأدب العربي (الفن التمثيلي - المسرح) (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٣)
- محمود رزق سليم : عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي (القاهرة : دار الكتب المصرية ، ج ١ ، ١٩٤٧)
- مراد كامل : حضارة مصر في العصر القبطي (القاهرة : دار العلم العربي ، بدون تاريخ)
- نادية رؤوف فرج : يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٦)
- نجوى إبراهيم فؤاد عانوس : مسرح يعقوب صنوع (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤)
- نخبة من العلماء : تاريخ الحضارة المصرية ، (القاهرة : مكتبة مصر ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، المجلد الثاني)
- نعمات أحمد فؤاد : النيل في الأدب الشعبي (القاهرة : المكتبة الثقافية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٣)
- نوم شقير : تاريخ سيناء القديم والحديث وجغرافيتها (أثينا : الناشر / د.بنايوتي.ف.خريستوبولس ، ١٩٨٥)

ثانيا : المراجع المترجمة

- أدولف إرمان : ديانة مصر القديمة ترجمة : د.محمد عبد المنعم أبو بكر، محمد أنور شكرى (القاهرة : مصطفى البابى الحلبي ، بدون تاريخ)
- ادوارد ولیم لین : عادات المصريين المحدثين ترجمة : سهير دسوم (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٩١)
- ألفريد . ج . بتلر : الكنفس القبطية القديمة فى مصر ترجمة : إبراهيم سلامة إبراهيم (القاهرة : الألف كتاب الثانى ، هيئة الكتاب، ج ١ ، ج ٢ ، ١٩٩٣).
- ايتين دريوتون : المسرح المصرى القديم ترجمة : د.ثروت عكاشة (القاهرة : دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧)
- باسكال فيرنوس ، جان يويوت : مسوسوعة الفراعنة ترجمة : محمود ماهر طه (القاهرة : دار الفكر ، ١٩٩٠)
- تمارا الكساندروفا بوتيتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربى ترجمة : توفيق المؤذن (بيروت : دار القارابى ، ١٩٨١)
- جان دوفينيو : سوسولوجية المسرح (دراسة على الظلال الجمعية) ترجمة : حافظ الجمالى (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، ج ١ ، ١٩٧٦)
- جون ولسون : الحضارة المصرية ترجمة : أحمد فخرى (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، بدون تاريخ) .
- جون لويس بوركهارت : العادات والتقاليد المصرية من الأمثال الشعبية ترجمة : د. إبراهيم احمد شعلان (القاهرة : الألف كتاب الثانى ٧٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩)
- جيراردى نرفال : رحلة إلى الشرق ترجمة : د/كوثر عبد السلام (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ج ١ ، ج ٣ ، ١٩٦٦)

- الحسن بن محمد الوزان الفاسي : وصف إفريقيا ترجمة : د. محمد حجي، د.
 محمد الأخضر (بيروت : منشورات الجمعية المغربية للتأليف
 والترجمة، دار الغرب الإسلامي ، ج ٢ ، ١٩٨٣)
- ستانلى لينبول : سيرة القاهرة ترجمة : حسن إبراهيم حسن وآخرون (القاهرة :
 مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٠)
- شeldon تشينى : تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة ترجمة : درينى خشبة (القاهرة
 : مكتبة الآداب ، ١٩٦٣)
- علماء الحملة الفرنسية : وصف مصر، ترجمة : زهير الشايب (القاهرة : ،
 مكتبة مبدولى، ج ١ ، ١٩٧٩)
- كارستن نيپور : رحلة إلى مصر ترجمة : د. مصطفى ماهر (القاهرة :
 المطبعة العالمية ، ج ١ ، ١٩٧٥)
- محمد عزيزة : الإسلام والمسرح ترجمة : رفيق الصبان (القاهرة :
 المكتبة الثقافية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٠)
- ناصر خسرو علوى : سفر نامه ترجمة : يحيى الخشاب (القاهرة :
 الألف كتاب الثانى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب)
- فغالى لويس : مصر الرومانية ترجمة : فوزى مكاوى (القاهرة : الهيئة
 المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣)
- ياروسلاف تشرنى : الديانة المصرية القديمة، ترجمة : أحمد قدرى (القاهرة :
 هيئة الآثار المصرية ، ١٩٨٧)
- يعقوب م. لنداو : دراسات فى المسرح والسينما عند العرب، ترجمة : أحمد
 المغازى (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢)
- ثالثا : الدوريات
- أحمد بهجت - شوقى عبد الحكيم : " مسرح الفلاحين " ، المقدمة (القاهرة : ملحق
 جريدة الأهرام ، ١٩٦٣/٨/٣٠)
- أحمد بهجت - شوقى عبد الحكيم : " مسرح الفلاحين ٢ " ، (القاهرة : ملحق جريدة
 الأهرام ، ١٩٦٣/٩/٦)

أحمد بهجت - شوقي عبد الحكيم : " مسرح الفلاحين ٣ " ، (القاهرة : ملحق جريدة الأهرام ، ١٣/٩/١٩٦٣)

أحمد بهجت - شوقي عبد الحكيم : " مسرح الفلاحين ٤ " ، (القاهرة : ملحق جريدة الأهرام ، ٣٠/٩/١٩٦٣)

أحمد عبد الحميد : " خلاييص كفر الشرفا وحكاية المتر والنص التراثية " (القاهرة : جريدة الجمهورية ، الأحد ١٢ يناير ٢٠٠٣)

السيد محمد على : " المسرح الشعبي الارتجالي " (القاهرة : مجلة المسرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد ٩ ، مارس ١٩٨٢)

آمال بكير : " ليلة مبروكة " (القاهرة : جريدة الأهرام ، ٢٤ يناير ٢٠٠٣)
أنيس منصور : " مواقف " ، (القاهرة : جريدة الأهرام ، عدد ١١/١٢/١٩٩٢ ، الصفحة الأخيرة)

جلال عابدين محمد : " لعبة الوحشة والملبحة " أغنيات من موسيقى الجنوب (القاهرة : ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، الأدباء ، الكتاب السابع ١٩٩٥)

جمال عمر : " الخلاييص على مسرح الهناجر " (القاهرة : جريدة القاهرة ، العدد ١٤٠ ، ١٧ ديسمبر ٢٠٠٢)

حسن سعد : " المحبظاتي وإحياء المسرح الشعبي " شرة مهرجان القاهرة الدولي الثاني للمسرح التجريبي (القاهرة : وزارة الثقافة ، عدد ٥ ، ٥ سبتمبر ١٩٨٩)

عبد الحميد يونس : " الشعاع والربلة " (القاهرة : مجلة المجلة ، العدد ٣٨ ، فبراير ١٩٦٠)

عبد الرزاق حسين : " فرجة شعبية ممتعة لخلاييص الهناجر " (القاهرة : مجلة آخر ساعة ، العدد ٣٥٥٤ ، ٤ ديسمبر ٢٠٠٢)

عبد الرزاق حسين : " الحكيم على المسرح .. بعد تعديل الصفة " (القاهرة : مجلة آخر ساعة ، العدد ٣٥٦ ، ١٥ يناير ٢٠٠٣)

- عبلة الروينى : " المحبظتية أول عروض مركز الهناجر للفنون " (القاهرة : جريدة الأخبار ، ٢٢/١٠/١٩٩٢)
- عرفة عبده على : "موالد مصر المحروسة " (القاهرة : مجلة القاهرة ، العدد ١٥٦ نوفمبر ، ١٩٩٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب)
- عرفة محمد : " عندما ظهر فرقة لوز فى قصر الغورى " (القاهرة : مجلة آخر ساعة ، عدد ٢٩٤٦ ، ١٠ أبريل ١٩٩١)
- عمرو دواره : " قليل من الإمكانيات .. كثير من الإبداع " (القاهرة : مجلة القاهرة ، العدد ١٤١ ، ٢٤ ديسمبر ٢٠٠٢)
- صبحى شفيق : " الكوميديا ديلاترتى ولدت فى مصر الفرعونية " (القاهرة : أخبار الألب ، العدد ١٥٧ ، ١٩٩٦)
- فاروق عبد الوهاب : " يوسف إدريس ومسرح الفكرة " (القاهرة : مجلة المسرح ، عدد ٣١ ، يوليو ١٩٦٦)
- فؤاد دواره : " ماذا نريد من مسرح الأقاليم؟ " (القاهرة : مجلة الكواكب ، ١٣ ديسمبر ١٩٨٣)
- محمد النيطى ، سارة محمد : " مارتن إيسلان " (القاهرة : مجلة المسرح ، عدد ١١ ، أكتوبر ١٩٨٩ الهيئة المصرية العامة للكتاب)
- محمد بخدادى : " الخلايىص يدخلون القرية " القاهرة : مجلة صباح الخير ، العدد ٢٤٥ ، ١٧ ديسمبر ٢٠٠٢)
- نيبيل بدران : " المحبظتية لعب مسرحى عميق المعنى " (القاهرة : مجلة آخر ساعة ، العدد ٢٨٤٦ ، ١٠ مايو ١٩٨٩)
- نشرة عرض : " الخلايىص " (القاهرة : مركز الهناجر للفنون ، ديسمبر ٢٠٠٢)
- نهاد صليحة : " نحو مسرح شعبى " (القاهرة : مجلة المسرح ، المجلس الأعلى للثقافة ، عدد ٩ ، مارس ١٩٨٢)
- نهاد صليحة : " المحبظتية ولعبة الكراسى الموسيقية " (القاهرة : مجلة الإذاعة والتلفزيون ، عدد ٢٨٢٤ ، ٢٩ أبريل ١٩٨٩)

هيام أبو حسين : " المسرح المصرى القديم " (القاهرة : مجلة فصول ، المجلد الثانى
، المجلد الثالث ، ١٩٨٢)
يعقوب صنوع : رحلة أبى نظارة زرقا الولى من مصر القاهرة إلى باريس الفاخرة
(القاهرة : عدد ٢٥ ، ١٨٧٨ م)

ثالثا: المراجع الأجنبية

Alexander Moret, *La mise à movt du dieu en Egypte*, Paris 1927
Al- Ahram, weekly on line - 25 December 2002 , Issue No. 617
Lindsay, Jack, *Leisure & Pleasure in Roman Egypt* P.62 , 1965
Email Enquiries @ Guy – Fawkes . Com
Thevenot , *Relation d'un voyage au Levant* . Paris .

رابعا: المصادر

ابن بطوطة : رحلة ابن بطوطة (القاهرة : دار الكتاب اللبنانى ، مكتبة المدرسة ،
بدون تاريخ)
ابن منظور : لسان العرب القاهرة : دار المعارف ، ج٣ ، بدون تاريخ)
ابن إيس : بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة
للكتاب، ج١ ، ٤ ، ١٩٨٤)
أريستوفانيس : مسرحية (الضفادع) ترجمة : محمد صقر خفاجة (القاهرة :
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤)
السيد محمد على : مسرحيات (لا كده نافع و لا كده نافع ، المحبظتية ، فرقة لوز ،
الخلايص ، ليلة مبروكة) (القاهرة : نصوص هذه المسرحيات غير
مطبوعة)
جمال الدين أبى المحاسن : التجوم الزاهرة (القاهرة : المؤسسة المصرية للطباعة
والنشر ، ج ٢ ، بدون تاريخ)
خورس الشامسة : طقس القديس الإلهى القاهرة : بطريكية الأقباط الأرثوذكس، كنيسة
القديسة الحنراء مريم بالوجه، ١٩٩٣)

- عبد الرحمن الجبرتي : تاريخ الجبرتي (القاهرة : الأنوار المحمدية ، ج ٤ ، ١٩٨٦)
 قاموس أكسفورد للمسرح مادة اليونان - العصر الهليني
 قداس القديس كيرلس : الخولاقي المقدس (القاهرة : مكتبة المحبة ، بدون تاريخ)
 القلقشندي : صبح الأعشى (القاهرة : دار الكتب المصرية ، ج ٣ ، ١٩٣٨)
 القرآن الكريم
 الكتاب المقدس ، دار الكتاب المقدس
 محمود دياب : مسرحية (ليلى الحصاد) (القاهرة : مجلة المسرح ، عدد ٢٧ يناير ١٩٦٧)
 محمود دياب : مسرحية (الهلافت) (القاهرة : روايات الهلال ، دار الهلال ، عدد ٤٥٤ ، أكتوبر ١٩٨٦)
 المقريزي : الذهب المسبوك في ذكر من حج من الخلفاء والملوك (القاهرة : مكتبة الخانجي ، ١٩٥٥)
 المقريزي : كتاب السلوك (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة ، ج ٢ ، ١٩٧٠)
 المقريزي : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار (القاهرة : مكتبة الثقافة الدينية الجزء الأول ، بدون تاريخ)
 يوسف إدريس : نحو مسرح عربي " الأعمال المسرحية الكاملة " (القاهرة : الوطن العربي ، ١٩٧٤)
 خامسا : الزيارات الميدانية و اللقاءات
 رصد المؤلف موكب مولد السيدة عائشة وسار فيه منذ عام ١٩٩٠ وحتى عام ١٩٩٥ ، وللتقط بعض الصور للموكب توجد في الملحق .
 زيارة ميدانية للباحث إلى مدينة المنزلة ، ومشاهده مولد (سيدى تميم) عام ١٩٩٢ .
 مشاهدة حفل سامر في قرية جبهينة البحرية التابعة لمركز فاقوس بمحافظة الشرقية ، عام ١٩٦٨
 شاهد المؤلف ظاهرة حرق اللنبى وشارك فيها في مركز فاقوس التابع لمحافظة الشرقية - لأول مرة-عقب عام ١٩٦٧ ، عندما احتفل بها للشباب الذين وفدوا إليها مهاجرين من مدن قناة السويس

لقاء مع : محمد على مرسى (٧١ سنة)، من مواليد قرية البيروم ، مركز فاقوس ،
محافظة الشرقية ، ١٩٩٤ .

لقاء مع : حمدي على شرع (٦٥ سنة) ، من مواليد العباسية، القاهرة ، عام ١٩٩٢ .

لقاء مع : محمد أبو السيد ، (٨٢ سنة) ، قرية الزاوية ، مركز فاقوس ،

محافظة الشرقية ، عام ١٩٧٩ .

لقاء مع : أم زينب ، (٨١ سنة) ، قرية البيروم ، مركز فاقوس ، محافظة الشرقية ، عام
١٩٧٩ .

لقاء مع : أبو سيد أحمد ، (٧١ سنة) ، ، فلاح من قرية البيروم ، مركز فاقوس ،

محافظة الشرقية ، عام ١٩٩٠ ، تسجيل صوتي .

لقاء مع : محمد عبد الهادي ، (٥٢ سنة) ، قرية الديدامون، مركز فاقوس،

محافظة الشرقية ، عام ١٩٩٠، تسجيل صوتي .

لقاء مع : حنفى أبو سليمان ، (٧٦ عام) ، قرية الديدامون، مركز فاقوس،

محافظة الشرقية ، عام ١٩٧٩ .

لقاء مع : نبيل محمد النبراوى ، (٥٤ سنة) ، مركز فاقوس، محافظة الشرقية ،

عام ١٩٩٠، تسجيل صوتي.

لقاء مع : عبد السلام سلام ، (٥٣ سنة) ، مركز فاقوس، محافظة الشرقية ،

عام ١٩٩٠ ، تسجيل صوتي.

لقاء مع : الفنان التشكيلي/ حلمي إدريس على ، (٧٣ سنة) ، قرية البيروم ، مركز

فاقوس ، محافظة الشرقية ، عام ١٩٩٨ ، تسجيل صوتي.

لقاء مع : عباس مندور ، (٦٢ عام) ، قرية ميت يزيد ، مركز منيا القمح ،

محافظة الشرقية ، عام ١٩٩٠ ، تسجيل صوتي .

لقاء مع : المخرج / عبد الرحمن الشافعى ، (٦٢ عام) ، قرية الصنافين ،

مركز منيا القمح ، عام ٢٠٠٢، تسجيل صوتي .

لقاء مع : عبد العظيم مصطفى الشيخ ، (٦٥ عام) ، مركز غمرين ،

محافظة المنوفية عام ١٩٧٩ .

- لقاء مع : الكاتب الراحل / سعد الدين وهبة ، من مواليد قرية فيشة ،
 محافظة البحيرة ، تم هذا اللقاء فى عام ١٩٩٦ ، تسجيل صوتى .
- لقاء مع : جمعة محمود الخواجة ، (٥٤ عام) ، قرية مازورة ، مركز سموسطا ،
 محافظة بنى سويف ، عام ١٩٩٩ ، تسجيل صوتى .
- لقاء مع : إبراهيم عبد التواب (الأعرج) ، (٨٢ عام) ، قرية مازورة ، مركز سموسطا
 محافظة بنى سويف ، عام ١٩٩٩ ، تسجيل صوتى .
- لقاء مع : إبراهيم عبد الباسط ، (٥٦ عام) ، قرية مازورة ، مركز سموسطا ،
 محافظة بنى سويف ، عام ١٩٩٩ ، تسجيل صوتى .
- لقاء مع : جلال عابدين محمد ، (٥١ عام) ، مركز بنى مزار ، محافظة المنيا ،
 عام ١٩٩٤ ، تسجيل صوتى .
- لقاء مع : شاعر الربابة / مختار حسن ، (٦٥ عام) ، مركز الصدفة ،
 محافظة أسيوط ، تم هذا اللقاء فى عام ١٩٧٩ .
- لقاء مع : عازف الربابة / على مصباح ، (٧٠ عام) ، قرية ساحل سليم ،
 مركز أبو تيج ، محافظة أسيوط ، تم هذا اللقاء فى عام ١٩٧٩ .
- لقاء مع : عبد الجابر محمد ، (٥٤ عام) ، مدير قصر ثقافة أسيوط ، وهو من مركز
 الغنايم ، محافظة أسيوط ، عام ١٩٧٩) .
- لقاء مع : الكاتب / شوقي عبد الحكيم ، من مواليد محافظة الفيوم ،
 تم هذا اللقاء عام ١٩٩٥ ، تسجيل صوتى .
- لقاء مع : هالة محمود دياب ، (ابنة الكاتب الراحل / محمود دياب) ،
 القاهرة ، ٢٠/٥/٢٠٠٢ ، تسجيل صوتى .
- عمل لقاءات : مع مائة متفرج — عينات مختلفة فى العمر ، و الثقافة ، و مستوى
 التعليم — شاهدوا عرض تجربة : (المحيطاتية) لاستطلاع آرائهم
 عن مدى فاعلية التجربة ، (تسجيل صوتى) .
- حوار : عبد الحميد أحمد شلبى
 مدير الإدارة الثقافية بالتربية والتعليم بمدينة المنزلة
 حديث فى البرنامج الإذاعى : (عصر التلى لا نعرفها) ، البرنامج العام ،

- من إعداد المؤلف، عام ١٩٩٢ ، تسجيل صوتي ، •
- حوار : الدكتورة /فايزة هيكل أستاذ الآثار المصرية، جامعة للقاهرة
حديث في البرنامج الإذاعي:(مصر التي لا نعرفها)،البرنامج العام ، من إعداد
المؤلف ، عام ١٩٩٢ ، تسجيل صوتي •
- حوار : الكاتب / محمود دياب برنامج : (حوار في الثقافة) ، إعداد وتقديم : رياض
عصم التلفزيون السوري في عام ١٩٧٩/٨/٢ ، تسجيل صوتي •
- حوار : الدكتور / فوزى فهمي برنامج (فنون مصرية) ، إعداد وتقديم : سميحة غالب
التلفزيون المصري في ١٩٨٣/٧/٢٣ ، شريط (فيديو كاسيت)

ملحق اللوحات والصور



لوحة رقم (١)

لوحة تمثل موكب حمام العروس في الطبقات الدنيا عام ١٧٦١ م من رسم:
 "باورينفانيد" أوردتها الرحالة الألماني "كارستين نيبور" في كتابه

" رحلة إلى مصر "



لوحة رقم (٢)

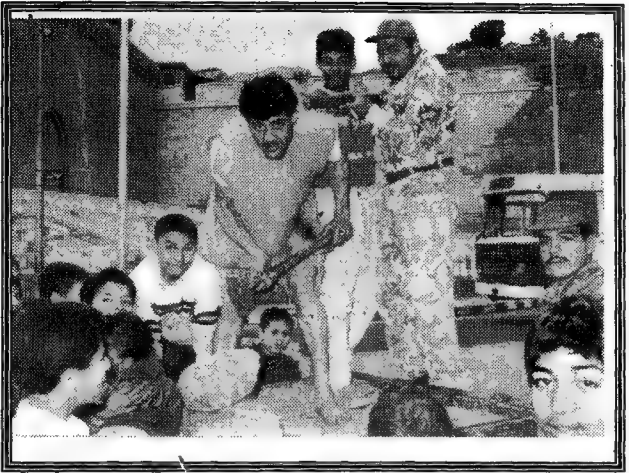
لوحة تمثل ألعاب حواة الشعب عام ١٨٣٣ م من رسم "إدوارد ولیم لین"
وقد أوردھا فی كتابه "عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم"

مجموعة صور من موكب السيدة عائشة تصوير المؤلف عام

١٩٩٣م



صورة نرى فيها بعض عربات الكارو في ميدان القلعة أمام مسجدا
السلطان حسن أثناء تجهيز المشاهد التمثيلية الصامتة فوقها استعدادا
للمشاركة في موكب مولد السيدة عائشة



مشهد فوق إحدى عربات الكارو يمثل السجين الذي يكسر الحجارة بينما
الحارسان يهددانه بالسلاح حتى لا يهرب



جزء من تجهيز زفاف العريس



رجل يلعب دور الراقصة في الفرحة الذي يتم فوق عربة الكارو



مشهد الرجل الذي يلد كلبا فوق إحدى عربات الكارو.. والرجل (الوالدة)
يمسك في يده المولود (الكلب) فوق عربة الكارو



صورة لعرض "المحفظاتية" تأليف مؤلف الكتاب

فهرست بموضوعات الدراسة

| رقم الصفحة | الموضوع | شكر وتقدير |
|------------|---|--|
| ٩ | | المقدمة |
| ١١ | | الباب الأول : مسح تاريخي لظاهرة السامر الشعبي في مصر |
| ٢١ | | الفصل الأول : مسح تاريخي لظاهرة السامر الشعبي في مصر |
| ٢٣ | | { من مصر القديمة حتى الفتح الإسلامي } |
| ٢٥ | • ظاهرة السامر الشعبي في مصر الفرعونية | |
| ٣٥ | • ظاهرة السامر الشعبي في مصر في عصر البطالمة | |
| ٤٧ | • ظاهرة السامر الشعبي في مصر الرومانية | |
| ٥٥ | • ظاهرة السامر الشعبي المسرحية في مصر القبطية | |
| ٥٥ | • انبعاث الظاهرة المسرحية في الطقوس الدينية القبطية | |
| ٦٣ | • ظاهرة السامر الشعبي المرتبطة بالأعياد الدينية القبطية الشعبية | |
| ٦٨ | • البحث عن ظاهرة السامر الشعبي في الموائد القبطية | |
| ٧٩ | الفصل الثاني : مسح تاريخي لظاهرة السامر الشعبي في مصر | |
| | { من مصر الإسلامية حتى العصر الحديث } | |
| ٨٢ | • المواكب الاحتفالية للشعبية الدينية العامة | |
| ٩٠ | • المواكب الاحتفالية الخاصة في القرن الثامن عشر | |
| ١٣٨ | • الحاوي في القرن الثامن عشر | |
| ١٨١ | الباب الثالث: البحث الميداني والعروض التطبيقية | |
| ١٨٣ | الفصل الأول : عروض الحلقة الشعبية البشرية في القرن العشرين | |
| ١٨٨ | • سامر محافظة الشرقية | |
| ١٩٧ | • سامر محافظة المنوفية | |
| ٢٠٠ | • سامر محافظة البحيرة | |
| ٢٠٢ | • سامر محافظة دمياط | |
| ٢٠٥ | • سامر محافظة بنى سويف | |

| | |
|-----|--|
| ٢١٢ | • سامر محافظة المنيا |
| ٢١٤ | • سامر محافظة أسيوط |
| ٢١٥ | • سامر محافظة الفيوم |
| ٢٤٧ | الفصل الثاقل : عروض تطبقلفة مسئلةفة من السامر الشعبل |
| ٢٤٩ | • تجربة : الفراففر لفرسف إفرس |
| ٢٦٥ | ملاقلات حول إفراف كرم مطاوع لمرلفة الفراففرعام ١٩٦٤ |
| ٢٦٦ | تجربة : محمود فابل فف السامر الشعبل |
| ٢٧٩ | الباب الثالث : فارب فلفة بالمؤلف |
| ٢٨١ | • تجربة : لا كفه ناقع ولا كفه ناقع |
| ٢٨٩ | • تجربة : المقلطافة |
| ٣٠٤ | • تجربة : فرقع لوز |
| ٣٠٨ | • تجربة : للفللفس |
| ٣١٥ | • تجربة : لفلة مبروكة |
| ٣٢٧ | الخاتمة |
| ٣٢٩ | • المراف والمصادر والزفارات المفللفة واللقاءات |
| ٣٤٣ | • للماقل |

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص.ب : ٢٢٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

WWW.maktabetelostara.org.eg

E - mail . info @egyptianbook.org. eg



مازلت أحلم بكتاب لكل مواطن. ومكتبة في كل بيت. لأن الثقافة هي وسيلة الشعوب لتحقيق التقدم والتنمية بما لها من قدرة على تحويل المعارف المختلفة إلى سلوك متحضر وإعلاء المثل العليا. وقيم العمل. وإشاعة روح التسامح والحرية والسلام التي دعت إليها جميع الأديان. وتكوين ثقافة المجتمع يبدأ بتأصيل عادة القراءة وحب المعرفة. وستظل وسيلة المعرفة الخالدة هي الكتاب الذي يساهم في إرساء دعائم التنمية وتحقيق التقدم العلمي المنشود.

سوزان مبارك

Bibliotheca Alexandrina



06666178



ISBN 9774199731

